المستوى التركيبي والإيقاعي في شعر احمد شوقي (الرثاء أنموذجاً)

عصام محمود كريكش
مدرس مساعد
جامعة الانبار – كلية الآداب

مستخلص البحث

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بعض مستويات الأداء الفني الذي ينقل الكلمة نحو الفنية والأدبية – الشعرية . وقد قسمت هذه الدراسة على فصلين يسبقهما تمهيد ثم خاتمة وشحتها بأهم النتائج التي رأيتها على جانب من الأهمية .أما التمهيد فقد خُصص لذكر نبذة عن حياة الشاعر وثقافته وتناوله لموضوع الرثاء . وأما الفصل الأول فقد خصصته لدراسة المستوى التركيبي الذي ضمَّ مبحثاً واحداً شمل التقديم والتأخير والحذف وغيرهما .وأما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة المستوى الثاني وهو (المستوى الموسيقي) فقد درست فيه الشكل الموسيقي الذي يؤطر التركيب اللغوي لدلالات الشاعر وقسمته على مبحثين تناولت في الأول منهما (الإيقاع الشكلي الخارجي) بشِقّيه (الوزن والقافية) وتناولت في الثاني (الإيقاع الإبداعي الداخلي) ثم ختمت ذلك بخاتمة أجملت فيها النتائج التي توصلت إليها .

Abstract

This paper aims at revealing some of the technical performance standard transforming the word into poetic technique and craftsmanship. It is divided into two chapters preceded by an introduction and followed by a conclusion which presents the most important results.

The introduction is devoted to depict the autobiographical elements of the poet, his education and his treatment of elegiac poetry.

Chapter one is devoted to study the structural level. It consists of one section embodying foregrounding, clefting, ellipsis…etc.

Chapter two is devoted to study the musical level. It focuses on the musical shape forming the linguistic structure to suit the poet's implications. This chapter is divided into two sections; the first deal with the external musical structure in its two aspects rhyme and rhythm, while the second deals with the internal creative rhythm. The paper ends with aconclusion summing up the most important results .

التمهيد

احمد شوقي / اسمه ولقبه :

هو احمد بن علي بن احمد شوقي ، كان جَده لأبيه كردياً وجده لامه تركياً ، فهو إذن من عائلة تركية تجري في عروقها دماء كردية وشركسية وعربية ، نالت من الثروات والمناصب المهمة في دولة الخديوي إسماعيل النصيب الأوفر ، فجده لأبيه يعمل أميناً عاماً للجمارك المصرية ، وعمل في معية الوالي ، وقد مات وخلف ثروة كبيرة بددها ابنه علي والد شاعرنا في طيشه وملذاته .

أما جده لامه فقد كان احد أفراد الخاصة الخديوية ، نال مراكز عالية آخرها الوكالة الخديوية في عهد إسماعيل ، إذن فعائلة شاعرنا مترفة عاشت حياة القصر وتأثرت بها وكان لها شأن في الدولة الخديوية [١].

ولادته :

ولد احمد شوقي بمصر بالقاهرة (بباب إسماعيل) [٢]، وقد اختلف في سنة ولادته ولكن اغلب الكتّاب أوردوا سنة ولادته ١٨٦٨م [٣] ، وهو الأقرب إلى الصحة لتواتره عند الأدباء والكتّاب .

ولد وحيداً لأبويه فلاقى كل العطف والحنان والحب والرعاية . وقد تولت جدته لامه أمر رعايته في طفولته الأولى .

وكانت مصر أبان تلك المدة تسعى إلى يقظة شاملة ، إذ بدأ المصريون من الناحية الأدبية يسعون إلى نهضة أدبية ازدهرت في ظل نمو الشعور القومي ، وكان الشعر اسبق الأنواع الأدبية إلى التطور والتجدد .

نشأته وتعليمه :

نشأ شوقي في بيئة القصر ، وعاش أول حياته في أحضان جدته لامه التي دخلت به على الخديوي عندما كان عمره ثلاث سنوات فرق له وعطف عليه ونثر الذهب أمامه [٤].

وعند بلوغه الرابعة رأى والده أن يلحقه بأحد الكتاب فبعد أن استشار جدته ألحقه بالشيخ صالح عام ١٨٧٣م ، وبعد أن أمضى أربع سنوات في هذا الكتّاب لم تعجبه طريقة التعلم التي كانت تعتمد على التلقين والحفظ في الدروس والعصا في التربية ولهذا صرح بقوله حول هذا الموضوع: (كان من أهلي جنايةً على وجداني) [٥].

ثم انتقل شوقي إلى مدرسة المبتديان الابتدائية وكان وسطها التعليمي أرقى من الكتّاب ، وفي هذه المدرسة ولأول مرة انطلقت شاعريته الموهوبة لينشيء عدداً من الأبيات مطلعها : [٦]

أَفريقِيا قِسمٌ منَ الوجُودِ   في شَكْلِهِ أَشْبَهُ بالعُنْقُودِ

وكانت هذه الأبيات البشير الأول في تكوين شاعرية احمد شوقي لما كانت تحمله من خيال واسع بتركيب بسيط .

ثم أتم شوقي دراسته الثانوية فرأى أن يجعل لنفسه دخلاً يستغني به عن ما تمده به جدته ، (لأنه كان حراً أبياً بطبيعته)[٧] . فالتحق بقسم الترجمة (عن الفرنسية) فحصل على الشهادة عام ١٨٨٦م، فألحقه الخديوي توفيق بالمعية السنية . وكان شوقي خلال هذه المدة ينشيء بعض القصائد بمدح الخديوي (حتى لمح الخديوي توفيق فيه الذكاء النادر فأمر له بمبلغ من المال وأرسله إلى فرنسا لدراسة الحقوق)[٨] التي كان يحلم بدراسته منذ أيام الثانوية فتخرج حقوقياً سنة ١٨٩٠م.

وخلال دراسته للحقوق كان يتلقى نوعاً من الدراسة الأدبية على يد حسين المرصفي –أستاذ البارودي– والشيخ حنفي ناصف ، وكان للوسط الأوربي الذي درس فيه والشعر الأوربي تأثيرٌ كبيرٌ عليه ، إذ انطبع هذا التأثير في اغلب قصائده في تلك المدة [٩].

عمل بعد تخرجه بديوان الخديوي الذي كان يثق به كثيراً ويكلفه بالأمور السياسية ، حتى أوفده مندوباً عن مصر إلى مؤتمر المستشرقين في جنيف عام ١٨٩٤م ، ثم ولي رئاسة القلم الإفرنجي بمعية الخديوي عباس حلمي الذي رعاه كثيراً حتى خُلِعَ الخديوي بعد الحرب العالمية فنفي شوقي وزملاؤه في القصر إلى اسبانيا فكان لتلك الرحلة وقع كبير على شاعرية شوقي وإبداعه .

وفاته :

توفي شوقي – بعد تتويجه بلقب أمير الشعراء سنة ١٩٢٠م – بخمس سنوات ابتعد فيها عن السياسة ومعاناتها ووظائفها وانصرف إلى أدبه حتى قضي بحبه ، فاسلم الروح صبيحة الرابع عشر من تشرين الأول سنة ١٩٣٢م وهو ملء الأسماع في دنيا العرب وأشهر من انتشر بالشعر[١٠].

آثاره :

أما مؤلفات شوقي فقد نشرت جميعها وهي :

١– الشوقيات (ديوان) .

٢– دول العرب وعظمة الإسلام .

٣– أميرة الأندلس (مسرحية نثرية) .

٤– مصرع كليوباترا ،مجنون ليلى ، الست هدى ، قمبيز ، وعلي بك الكبير أو دولة المماليك (مسرحيات شعرية) .

٥– حديث بنتاؤر ، عذراء الهند ، ولادياس وورقة الياس (روايات نثرية).

٦– أسواق الذهب (حكم منثورة) .

المستوى التركيبي :

التقديم والتأخير :

لاشك أن التقديم والتأخير له اثر مهم في أسلوب الشاعر إذ(تتبارى فيه الأساليب وتظهر المواهب والقدرات ، وهو دلالة على التمكن من الفصاحة وحسن التصرف ، وموضعه الموضع الذي يقتضيه المعنى)[١١] .

ولما كانت اللغة العربية تتمتع بهذه الحرية داخل إطار الجملة ، أدى ذلك إلى تنوع أساليب القول العربي وفنونه ، ومن الوسائل البلاغية التي عمد إليها الشعراء كان التقديم والتأخير ، فقد استعمله الشعراء والكتاب لاستمالة مشاعر متلقيهم في إيصال المعنى بتركيب متميز وطريق مختصر .

فالتقديم والتأخير (لا يأتيان للاهتمام أو العناية وإنما يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة)[١٢]. فيؤدي التقديم والتأخير وظائف فنية ودلالية ، فبتغير النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير في دلالة الجملة .

أما على المستوى الفني فيتّبع تغيّر النظام التركيبي تغيرٌ في الموسيقى والقافية ، وغير ذلك من الأمور الفنية ، وسنحاول التعرف على أهم وظائف التقديم والتأخير في مراثي احمد شوقي بالوقوف عليها .

الوظيفة الدلالية :

للتقديم والتأخير وظائف دلالية ، فهي المعاني التي أوجبها التقديم والتأخير ولم يوجبها عامل صوتي ظاهر .

والمعاني المقصودة هي في الواقع طاقات تعبيرية جديدة ، تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها دقةً وتأكيداً ، وقد كان هذا في المراثي الشوقية للتخصيص في أغلب الحالات .

فالأصل فيما يفيده التقديم والتأخير إذا لم تدعهما الأصوات ، هو التخصيص (في المراثي عند شوقي) ، وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة ، مهما كانت وظيفتها في الكلام . وأكثر ما جاء من ذلك في رثائيات شوقي كان الجار والمجرور يحتلان صدارة الصدر أو صدارة العجز[١٣] .

ومثال ذلك ما قاله في مرثية قاسم أمين [١٤]:

في أَرْيَحيٍّ ماجدٍ مُسْتَعْظَمٍ   رُزْءُ الممَالكِ فيه والامصار   ....

بالعِلمِ يُبنى الملكُ حقَّ بِنائِهِ   وبهِ تُنال جَلائلُ الاخطار

وقال ايضاً في مرثية تولستوي [١٥]:

بهنّ يُباهِي بطنُ حَوَّاءَ ، واحتَوى   عَليِهِنَّ بطنُ الأَرضِ وهْوَ فَخُور

ففي البيت الأول قدم الجار والمجرور (في أريحي) وقد وقع خبراً في الجملة الاسمية ، وفي الثانية تقديمه (بالعلم) على الفعل ونائب الفاعل ، وفي البيت الثالث تقديمه (بهن) على الفعل والفاعل .

ومن أهداف التقديم والتأخير المعنوية في مراثي شوقي تقديم الصفة على الموصوف لإبرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء . ومن هذا الباب تقديمه (المئة) على (السنين) في قوله في رثاء هيجو [١٦]:

ذَكَرُوكَ بالمِئَةِ السنينَ ، وإنها عُمرٌ لِمِثلِكَ في النُجُومِ قَصير

فان تقديم العدد على المعدود في هذه الحالة هو من باب تقديم الصفة على الموصوف ، لبيان أهمية قيمة المقدم على المؤخر .

ونجد كثيراً من حالات تقديم الصفة على الموصوف في الرثاء عند شوقي اقتضاها المقطع في البيت ، وان لم تفقد قوتها في إظهار الصفة إذ نجد أن الموصوف مرصود للقافية ، فتقدم عليه الصفة [١٧] .

ومن هذه الظواهر تقديم المستفهم عنه على الأداة وفعل الاستفهام ومن ذلك قوله في مرثية للمكان في بولونيا [١٨]:

زَمنٌ تَقضّى للهَوى ولنا بِظلِّكَ ، هَل يَعود ؟

بهذا التقديم عبر عن حقيقة ثابتة ليست محل استفهام معنوي ولكنها محل استفهام نحوي ، فخرج هذا الاستفهام بذلك إلى معنى جديد هو معنى التحسر واليأس .

إن التركيب الذي غير عن مرتبته في اغلب الحالات التي لم يوجهها عامل نحوي في الرثاء عند شوقي هو الجار والمجرور ، فبصرف النظر عن الوظائف التي قام بها ، فهو قلق المنزلة ومرن الاستخدام .

أما أسباب التقديم والتأخير فاغلبها يرجع إلى التخصيص والإبراز على الرغم من ذلك فان نسبة لا بأس بها ترجع إلى الأصوات في مراثي شوقي .

الوظيفة الصوتية :

إن كل ما اتصل بالوقع الحسي في الكلام فهو من المقتضيات الصوتية [١٩] ، فالكلام لا يقال إلا ليسمع فيدرك وإدراكه لا يصل إلا بعد تصور جرسه .

ومن الألوان التي يحدثها التقديم والتأخير في مراثي شوقي ، هو ما يقتضيه مقطع البيت من الناحية الصوتية ، كأن يرصد لفظا للقافية فينهي به البيت ، كما في قوله في رثاء مصر بقصيدة كبار الحوادث في النيل [٢٠]:

تُسمِعُ الأَرضَ قَيصَراً حينَ تَدعو وعَقيمٌ مِنْ أَهلِ مصر الدُعاءُ

فقد أخر المبتدأ في الجملة الاسمية (الدعاء) ليرصده لفظاً للقافية ، ومن الأمثلة في الجملة الفعلية قوله في رثاء ثروت باشا [٢١]:

لما أَناخَتْ على تامُورِك انفَجَرَتْ أَزكَى مِن الوَرْدِ ، أو مِن مائِهِ الوُرُد

فأخر الفاعل (الورد) ويعد المفضل وهذا الذي دعى إلى تأخيره .

ومن ذلك تأخير الفعل في الجملة الفعلية واختياره للقافية كما في رثاء منشاوي باشا [٢٢] فيقول :

أبا يُوسف في نادٍ مناحَةٍ أَرامِلُ تَبْكي أو عَوائِلُ تَلطمُ

وقد يكون التقديم والتأخير في مراثي شوقي من مقتضيات التوازن الذي يخضع الشاعر شقي البيت له كما في رثاء شوقي لمنشاوي باشا [٢٣]:

وانَّ الفتى في عَيشِهِ ما سَعى لَهُ وانَّ الفَتى مِنْ بَعدِهِ ما يُقَدّم

فقد قدم الجار والمجرور(في عيشه) لينتظم الوزن من الشق الثاني من البيت .

وباستعمال تركيبين متماثلين من النوع والوظيفة مختلفين في البنية قد يحصل الشاعر على توازن في أبيات القصيدة ، فباختلاف ترتيب العناصر بين الشطرين يحصل هذا التوازن كما في قول شوقي يرثي رياض باشا [٢٤]:

صِفاتٌ بَلَّغَتْكَ ذُرى المَعالي كَذلكَ تَرفَعُ الرَجلَ الصِفاتُ

فبهذا التقديم والتأخير تمكن من الاحتفاظ بلفظ (الصفات) في المطلع والمقطع وإبرازه بترديده.

وقد ينزع الشاعر إلى التغيير في ترتيب العناصر بداعي تجنب الأثقل وتخفيف الوقع . والثقل في الكلام يكون إذا طالت بعض عناصره وقصرت بعض عناصره الأخرى معاً [٢٥] . فلتجنب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكل قوته الدلالية غير الشاعر في قوله في الهمزية النبوية [٢٦] :

صَدرُ البَيانِ لَهُ إذا التَقَتْ اللَّغى وتَقَدم البُلغاء والفصحاءُ

فقد قدم الشاعر جواب الشرط ، فأغنى بذلك من الانتظار الممل واحتفظ بالوقت نفسه بقيمة التركيب الكاملة .

الحذف :

من الأساليب البلاغية التي تهدف إلى (التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث ... ففي الخفة تلك تكمن البلاغة ، ويسمو الكلام ، حتى يصل إلى قوة السحر في التأثير) [٢٧] وشرط الحذف أن يكون في الكلام قرينة تدل على المحذوف احترازاً من العبث [٢٨] .

ولهذا الأسلوب أهمية لما يوفره للشاعر من حاجات فنية تكمن في تحقيق التناغم الصوتي في البيت الشعري وما يصنعه من توافق واستجابة بين المؤلف ومتلقيه عن طريق إثارة انتباه القارئ وتنشيط خياله ؛ لأنه – المتلقي – يجد متعة في تحريك حسه ليكشف ما هو غير مكشوف بوضوح لأي قارئ .

لذلك فان الحذف وسيلة من وسائل الشد بين القارئ والكتاب بإشراك القارئ في بلوغ ما يراد إبلاغه إليه ، فيلقي إليه بعض الكلام ، ويترك له الخوض والبحث عن الباقي ، وقد اشتملت مراثي شوقي على معظم أنواع الحذف .

حذف المسند إليه في الجملة الاسمية :

يعمد شوقي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة . علماً بان البيت في قصيدته يتمتع باستقلالية كاملة عادة على ما اشترط العرب وإننا نلمس ظاهرة الحذف في صدور الأبيات كقوله في رثاء مدينة رومة[٢٩] :

رَومَةُ الزَهْوِ في الشَرائِعِ ، والحِكْ   مَة في الحُكمِ ، والهَوى ، والمَجانَه

فمطلع هذا البيت وقع مسنداً لمسند اليه محذوف ، يدل عليه السياق تقديره (أنتِ) .

ويرد الحذف كذلك في صدور الأعجاز ولكنه نادر في مراثي شوقي ومثاله قول شوقي في قصيدة صقر قريش [٣٠]:

إن تَسَلْ : أَيْنَ قُبُور العُظما ؟   فَعَلى الأَفْواهِ أو في الأَنْفُسِ

فالعجز يبدأ بمحذوف تقديره (هي) .

فالحذف في هذا السياق من أساليب التأليف في الكلام يخرج به الشاعر من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء [٣١] . فيكون المسند إليه أَبْيَن إذا لم يظهر ويبرز المسند الظاهر لانحصار كل الضوء عليه من جهة أُخرى .

ونجد الحذف في غير هذا المقام في شعر شوقي الرثائي ، ولكن دواعيه في ذلك مختلفة ومن ذلك ما اقتضاه الإيجاز مثل قوله في ذكرى شهداء سوريا [٣٢]:

يُعَظَّم كُلَّ جُهدٍ عَبْقَرِيٍّ   أكانَ السِلْم أم كانَ القِتالا .

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف من نوع (هو السلم ... هو القتالا) .

حذف المسند من الجملة الاسمية :

وقد يحذف المسند من الجملة الاسمية لوجود دال عليه وبذلك تنعدم الفائدة من ذكره[٣٣] ، كقول شوقي في رثاء فتحي نوري [٣٤]:

كانَتْ مُطَهَّرَةَ الأَدِيمِ ، نَقِيَّةً   لا آدمٌ فيها ولا قابيل .

والأصل (ولا قابيل فيها) وحذف الأخير لانعدام الفائدة من ذكره .

حذف المسند إليه من الجملة الفعلية :

ومنه حذف الفاعل ، كقول شوقي يرثي عمر لطفي [٣٥]:

وأَقصُّ مِنْ شِعْرِي كِتابَ مَحاسنٍ   تَتَقَدم العُلماءَ فيهِ مُسَطِّرَا .

فقد حذف الفاعل لعدم الفائدة ذكره . وكذلك قوله في رثاء تولستوي [٣٦]:

ويَأْخُذُ مِنْ قُوتِ الفَقيرِ وكَسْبِهِ   ويُؤوِي جيُوشَاً كالحَصى ويَمير .

وكذلك حذف المفعول به كما في قوله يرثي فوزي الغزي [٣٧]:

جُرْحٌ على جُرحٍ حَنانَكِ جِلِّقُ   حُمِّلتِ ما يُوهِي الجِبالَ ويُزهِقُ .

فقد حذف مفعول (يزهق) .

حذف المسند من الجملة الفعلية :

وحذف المسند من الجملة الفعلية نادرٌ في شعر شوقي ، والفعل يحذف من الجملة الفعلية إذا دل عليه دليل ، أو وجدت له قرينة ، والشاعر يلجأ إلى هذا الأسلوب لغرض التكثيف اللغوي فما الحذف إلا

(تكثيف لتركيب اللغة وإيجازها ، والتخفيف من ثقلها) [٣٨] فضلا عن التكثيف المعنوي الذي يعمل على تحريك وتنشيط ذهن المتلقي والإيحاء له بالمحذوف كما في قول شوقي يرثي محمد علي باشا [٣٩]:

شَرَفاً في الزَمانِ آل علي   جَدُّكُم سَيد المُلُوكِ المُسَودِ

وقوله ايضاً في رثاء قاسم أمين [٤٠]:

عَطْفَاً عَلَيهم بالبُكاءِ وبالأَسى   فتَعَهُّدُ المَوتى منَ الإيثار .

فقد حذف الشاعر المسند وأبقى الإسناد ليؤكد انه هو المراد والأساس في الجملة لان تقدير الكلام (شرفتم شرفاً ، اعطف عطفاً) .

حذف الجار والمجرور :

وقد ورد هذا اللون من الحذف في ثنايا البيت كقوله يرثي عبد الحي [٤١]:

والنَّاسُ مَبْكِيٌّ وباكِ إثْرَهُ   وبُكا الشُعُوبِ إذا النَوابِغ طاحُوا .

وكذلك قوله في رثاء جرجي زيدان [٤٢]:

وصارَ ما نَتَغَنَّى منْ مَحاسِنِها   حَديث ذي مِحنَةٍ عن صَفْوَهِ الخالي .

فقد وقع حذف الجار والمجرور في ثنايا البيت وتقدير الكلام في الأول (مبكي عليه) وفي الثاني (ما نتغنى به) وقد حذفها مراعاةً للوزن .

ويقع حذف الجار والمجرور أحيانا في نهاية البيت كما في رثائه لسليمان أباضة[٤٣]:

وَذَكَرْتُ سَعْيَكَ لي مَرِيضاً فانياً   فَجَعَلتُ سَعْيِيَ بالرِثَاءِ جَزاءَ.

وتقدير الكلام (جزاءٌ لك) ولعل في حذفه تناسبا موسيقياً رصداً للقافية .

حذف الحروف :

ومن ألوان الحذف أيضاً حذف أدوات وأحرف تتصدر الجملة أو ترد في أثنائها ، وغالبا ما يكون هذا الحذف لاستقامة الوزن الشعري أو تجنباً لتكرار ممل كما حذف (ياء) النداء في قول شوقي يرثي رياض باشا [٤٤]:

رياضُ ، طَوَيْتَ قَرناً ما طَوَتْهُ   مَعَ المَأْمونِ دجْلَةُ والفراتُ .

وكذلك قوله في رثاء حسين شرين [٤٥]:

مَهْويشُ ، أَينَ أَبوكِ هَلْ ذَهَبوا بِهِ   لِمَ لَمْ يَعُدْ أَيانَ يَومُ إيابهِ .

واصل الكلام (يا رياض ، يا مهويش) وقد حذفت (ياء) النداء للحصر والاهتمام .

ومن حالات حذف الحروف حذف (رُبَّ) من الكلام لوجود سابقة لها كما في قول شوقي يرثي رياض باشا [٤٦]:

ورُبَّ مُحَّببٍ لا صبرَ عنهُ   بَدَتْ لكَ في مَحَبَّتهِ بَداة

ومَكروهٍ على أَخَذاتِ ظنَّ   تُحبّبُه إليكَ التَجْرِبات.

ومن حذف الحروف ايضاً حذف همزة الاستفهام كما في رثائه لأدهم باشا [٤٧]:

ويا بَحرُ تَدرِي قَدْرَ مَنْ أنتَ حامِلٌ ويا أرضُ ، صُونيه ، ويا رَبِّي ، أرْحَمِ.

وقد حذفت الهمزة في (أتدري) للتخفيف .

ومن الحذف حذف التاء والألف من متى الاستفهامية إذا ما دخل عليها حرف الجر (إلى وحتى) وحذف المقطع (إذا) من (ماذا) إذا دخل عليهما حرف الجر (على) كقوله في قصيدة شهيد الحق[٤٨]:

إلى مَ الخُلفُ بَينَكُمُ إلى مَ ؟ وهذهِ الضَجةُ الكُبْرى على مَ ؟

فالأصل في (إلى مَ) إلى متى ، وفي (على مَ) على ماذا ، ولعل في ذلك ما له علاقة وطيدة بالحالة النفسية والانفعالية للشاعر والذي توحي تراكيبه بالضجر والصخب من زمانه . ولذلك فقد جاءت تراكيبه مرتبة بهذا الشكل طلباً لتخفيفها من جهة ولتنبئ عن شدة اتصال الحرفين حتى صارا كاللفظة الواحدة لتوحي وتعبر عن ذلك الضجر والانفعال .

الفصل والوصل :

من الأساليب البلاغية المهمة في تركيب بنية البيت الشعري ، والذي حد البلاغيون به البلاغة فقالوا (هي معرفة الفصل من الوصل) [٤٩] ، أي : أن يراعي المنشئ روابط الجمل وأجزاء الكلام (وان أحداً لا يكمل فيه الأكمل في سائر فنونها فوجب الاعتناء بتحقيقه على ابلغ وجه في البيان)[٥٠] ، ومن اجل هذا اشتهر الفصل والوصل وهو : (العلم بمواقع الجمل ، والوقوف على ما ينبغي أن يصنع فيها من العطف والاستئناف ، والتهدي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها) [٥١].

والفصل : هو ترك الوصل بين الجمل لغاية بلاغية وله موجبات منها : كمال الاتصال بين الجملتين ، أي أن تكون الثانية متصلة بالأولى توكيداً أو بديلاً أو صفة [٥٢] ، أي ، احدهما جزء من الأخرى فلا تحتاج إلى ربط بينهما ، ومثال إتباع الثانية للأولى توكيداً في مراثي شوقي قوله في قصيدة ذكرى هيجو [٥٣]:

الحالُ باقيةٌ كما صَوَّرْتَها منْ عَهدِ آدمَ ما بها تغيِّر .

فقوله (ما بها تغيير) توكيد لقوله (الحال باقية) . فالحال باقية دائمة كما كانت لم يتغير بها شيء فكانت تأكيداً للبقاء ودوام الحال وتقريراً لمعناها فكانتا كالجملة الواحدة التي لا تحتاج إلى وصل .

ومن أمثلة مجيء الجملة الثانية بدلاً من الأولى قول شوقي في رثاء قاسم أمين [٥٤]:

آثارَهُ بعدَ المَواتِ حَياتُه إنَّ الخلودَ الحَقَّ بالآثارِ

فقوله (الخلود) بدل من (حياته) ، إن الحياة جزء من الخلود ، فهما متحدان تمام الاتحاد فلذلك تم الفصل بينهما .

ويتعين الفصل ايضاً حين تكون الجملة الثانية صفة للأولى ، ومثال ذلك قوله في رثاء إسماعيل صبري [٥٥]:

حملوا على الأكتافِ نورَ جَلالَةٍ يَذر العُيونَ حواسِدَ الأكتافِ .

فجملة (يذر العيون) صفة لـ(نور جلالةٍ) لذا عدل عن وصلها لكمال الاتصال بينهما ، وقد تتعدد الصفات بين المفردات لا الجمل فيتوجب الفصل بينهما كما في قول شوقي في القصيدة السابقة نفسها [٥٦]:

ذَهَبَ الذَّبيحُ السَمحُ مثلَ سَميِّهِ   طُهْرَ المَكَفَّنِ ، طيِّبَ الألفافِ

فبين هذه الصفات المتتالية فصل لكونها تعود لشخص واحد ، ولعل السبب في هذا الفصل يعود إلى أن الصفة تجري مجرى الموصوف فلا يجوز عطفها [٥٧].

أما الموطن الثاني الذي يجب فيه الفصل فهو شبه كمال الاتصال وهو أن تأتي الجملة الثانية جواباً عن سؤال فُهِم من الجملة الأولى [٥٨] ، فيتعين الفصل ومثاله في مرثية فتحي نوري يقول[٥٩]:

لا تَحفَلَنَّ بِبُؤسِها ونَعِمِها   نُعْمى الحَياةِ وبُؤسُها تَظليلُ

فالشطر الثاني جاء جواباً لسؤال فهم من الشطر الأول تقديره : لم لا نحفل بنعم الحياة وبؤسها؟

أما الوصل :

فهو عطف الجمل بعضها على بعض ويكون بأدوات عِدّة إلا أن المشهور منها – الواو – التي تمتاز عن جميع أدوات العطف بان (الوصل بالواو يعني في جملة ما يعنيه أن الجملتين المتعطفين ندان متساويان في الحكم ، وان كانت مشتركتين فيه)[٦٠] وكما كان الوصل يقتضي التغاير والتشريك [٦١] فقد كان لذلك شروط منها[٦٢]:

اتفاق الجملتين خبراً وإنشاء كما في قول شوقي يرثي الشاعر فردي [٦٣]:

ونَبكي على عِزّنا المُنقَضي   ونَنْدُبُ أَيَّامَنا الماضية

فبين الجمل المتعاطفة توافق في المبنى من حيث كونها فعلية وتناسب في المعنى من حيث البكاء على ما مضى . ومن مواطن الوصل الأخرى هو ما كان الوصل فيه مخلاً بالمعنى كما في قول شوقي يرثي عثمان غالب [٦٤]:

خَرَجَتْ بَنِينُ من الثَرى   وتَحَرَّكَتْ منهُ بَناتْ

فوجب الاتصال في هذا البيت لان الفصل يخل بالمعنى حتماً .

الاستفهام :

هو طلب الفهم لغة [٦٥] ، واصطلاحاً هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[٦٦].

ويعد الاستفهام في عرف البلاغيين من الأساليب اللغوية ذات الآليات الفاعلة في توجيه المعنى البلاغي ، ولهذه الآلية أدوات تعمل بها وهي : الهمزة وهل وهما حرفان ، وما ومن ومتى وأين وأيان وأنى وكيف وكم وأي وهي أسماء .

وأحيانا يتم الاستفهام بدون أداة تذكر (وهذه في حقيقة الأمر تكون بنغمة صوتية ، وليست بأداة محذوفة . ومنها ما يتم الاستفهام فيها بطريقة غير مباشرة ، حيث يفهم الاستفهام من السياق)[٦٧] .

إن الاستفهام كثير في مراثي شوقي . وهو مع كثرته لا يكاد يأتي للاستخبار فحسب – وهو معناه الأصلي – إلا في ظاهر التركيب ، والاستفهام في رثائيات شوقي مطلق لا يرجى من ورائه جواب ، لأنه

في الأغلب يكون المستفهم جامداً أو فقيدا ميتا أو مخاطبا غير معين . ومثال ذلك قوله في رثاء دمشق [٦٨]:

مررتُ بالمَسجدِ المَحْزونِ أَسالَه هَلْ في المُصَلَّى أو المِحرابِ مروان

فهنا نجد المستفهم جامدا وهو المسجد . وقوله في رثاء محمد تيمور [٦٩]:

ماذا نَقَمتَ منَ الشَبا ب ، وأنتَ في نِعَم الشَباب
مُتَحَلياً هِبَة النبو غِ ، مُطَّوق المِنح الرّغاب
ولِمَ التَرَحُّل عن حَيا ةٍ أنتَ منها في رِكـابِ
لَمْ تعْدُ شاطِئها ، ولَمْ تبلـغْ إلى ثَبـجِ العُباب

فهو في هذه الأبيات يستفهم ميتاً لا يرجو جوابه . ومن استفهامه مخاطباً غير معين قوله في رثاء كتشنر [٧٠]:

واعرض الموجَ مَلِيّاً ، هَلْ ترى غَمْرَةً أَوْدَتْ بخَوَّاض الغُمر

وتأتي التراكيب الاستفهامية ، في مراثي شوقي معزولة متفرقة ، ولكن أكثر إتيانها متجمعة ، تكون أقساما مستقلة في القصيدة ، هي بمثابة الخرجات المنشطة لحركة القصيدة [٧١].

وينزع شوقي إلى إقامة مقدمات استفهامية في بعض مراثيه ، فيعد الاستفهام عنصراً استهلالياً مهماً كما في مطلع مرثية علي بهجت [٧٢]:

أَحـقٌّ أَنـهم دَفَنوا عَلِيَّاً وحَطُّوا في الثَرى المرءَ الزَكيَّا
فما تَرَكوا من الأَخلاقِ سَمْحاً على وَجهِ الترابِ ، ولا رَضيَّا
مَضَوا بالضاحِكِ الماضي وأَلْقَوْا الى الحُفَر الخَفيف السَّمْهَرِيَّا
فَمَنْ عَوْنُ اللغاتِ على مُلِمٍّ أَصاب فَصِيحَها والأَعجَميّا

أدى الاستفهام في هذه المقدمة معنى التفجع ، فنبه إلى ما سيكون في بقية الأبيات من حرارة ؛ لانّ التفجع أقصى حد في التأزم . وهذا أحد أسباب روعة القصيدة .

ومن المفيد أن يدرس الاستفهام بالتركيز على أنواع الأداة المستعملة ؛ لان ذلك لا يخلوا من أهمية . فيكتفي في هذا الصدد إلى أن الشاعر قد ينوع الأداة في المجموعات الاستفهامية ، فيتنوع اتجاه الاستفهام فينكشف ما في نفس الشاعر من حيرة وقلق ، وقد يلتزم بأداة واحدة يرددها في تراكيب متجمعة فتطول بها وقفة التأمل فتكشف كما في نفس الشاعر من طرب خاص .

وقد تولد مثل هذا الطرب عن نكبة أصابت مصر فعبر الاستفهام في الأبيات عن الندب لما أصاب مصر من فتنة داخلية فيقول [٧٣]:

فأَينَ النبُوغ ؟ وأَينَ العُلوم ؟ وأَيـنَ الفنون وإتقانـها ؟
وأَينَ من الخُلْق حظُّ البلاد إذا قتل الشِيبَ شُبانهـا
وأينَ من الرَّبح قسطُ الرِجالِ إذا كانَ في الخُلّقِ خسرانها؟

وأَيـنَ المُعَلِّمُ ؟ ما خَطبُه وأَينَ المَدارِسُ ؟ ما شَأْنُها؟

وإذا تنوعت الأداة ظهر ما في نفس الشاعر من نزعة إلى الاستفهام والبحث عن الحقيقة التي يطمئن إليها ، وظهرت حيرة الشاعر محتدة [٧٤] . ومن ذلك حيرته وتأمله في الحياة والموت في الأبيات الآتية من مرثية رياض باشا [٧٥] فيقول :

سَأَلْتُكَ : ما المَنيَّةُ أَيُّ كأْسٍ وكَيفَ مَذاقُها ؟ ومَنْ السُّقاة؟
وماذا يُوجِسُ الإنسانُ منها إذا غَصَّتْ بعلْقَمِها اللَّهاة ؟
وأَيُّ المَصْرَعَيْنِ أَشدُّ : مَوتٌ على عِلْمٍ أم الموتُ الفَوات ؟
وهَلْ تَقَعْ النُفوسُ على أمانٍ كَما وقَعَتْ على الحَرَمِ القَطاةُ ؟
وتَخلُدُ أم كَزَعْمِ القَولِ تَبْلى كما تَبْلى العِظامُ أو الرُّفاتُ ؟
تعالى اللهُ قابِضُها اليهِ وناعِشُها كما انتَعَشَ النبات
وجازِيها النَعيمَ حِمًى أميناً وعَيشاً لا تُكَدِّرهُ أذاة
أَمثْلُكَ ضائِقٌ بالحَقِّ ذَرْعاً وفي بُرْدَيْك كانَ لَهُ حماة ؟
أَلَيسَ الحقُّ أن ألعيشَ فانٍ وأن الحيَّ غايَتُه المَمَات ؟

فأسلوب الاستفهام في قصائد الرثاء عند شوقي يتميز بسعة المدى ، أي بخروجه في مجموعات استفهامية ، فيكون لهذه المجموعات أثر القادح ينشط حركة القصيدة لا مجرد أثر الأداة البسيطة فيها . أما تنويع الأداة في المجموعة الاستفهامية فيتناسب ومواقف الحيرة والقلق ، وأما الالتزام بأداة واحدة فيتناسب في التفجع ومقامات الندب [٧٦] .

وهكذا فان بعد معاني الاستفهام عن معنى الاستخبار الحقيقي في مراثي شوقي ، وخروج الاستفهامات غالبا في قوالب فمجموعات ، ووحدة المعنى في المجموعة ، عوامل تحول الاستفهام في مراثي شوقي من وجهته الأصلية إلى وجهة جديدة متمثلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى .

الأمر :

وهو (طلب الفعل على وجه الاستعلاء) [٧٧] ، وله صيغ عدة وهي : افعل ، وليفعل ، وصيغة المصدر ، وأسماء الأفعال ، وصيغة الخبر [٧٨].

والأمر أسلوب إنشائي أكثر مما هو فعل ، لأنه ليس فعلاً حقيقياً إذ لا يدل على حدث بقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث [٧٩] وسنقتصر على دراسة صيغة الأمر دون سائر التراكيب التي تدل عليه .

إن الأمر في طوالع مراثي شوقي يؤدي دوراً غير الدور الذي يؤديه في أحشاء القصيدة ، فمثال ذلك قوله في رثاء نابليون [٨٠]:

قفْ على كَنزٍ بباريسَ دَفِينْ مِنْ فَريدٍ في المعاني وثَمِيّن

وقوله ايضاً في مطلع قصيدة رثاء السلطان عبد الحميد [٨١]:

سَلْ ((يَلْدِزاً)) ذاتَ القُصورِ هَلْ جاءَنا نَبأُ البدور ؟

فالأمر في مطلع المرثية يعد وسيلة تنشط نفس المتقبل وتنبهه إلى نفس الشاعر في القصيدة . وباستعمال شوقي للأمر في طوالع مرثياته يتبين أن الشاعر كان ينزع إلى رفع قصائده إلى مستوى القصائد الخوالد ، والمعلقات في الشعر القديم إذ استهلت طوالعها في الغالب بفعل الأمر .

وأكثر ما أجرى شوقي فعلي الأمر (قف) و (قُم) في مطلع مرثياته على غرار إجراء الأمر في طوالع القصائد القديمة ، فمال الأمر من (قف) في مستهل طالع المرثية قوله في رثاء عمر لطفي[٨٢]:

قِفوا بالقُبُورِ نُسائِلْ عُمَرْ مَتى كانَت الأرضُ مَثوى القَمَرْ

والأمر من (قم) في طالع المرثية قوله في قصيدة دمشق [٨٣]:

ثُمْ ناجِ جِلَّقَ ، وانْشُدْ رَسْمَ مَنْ بانوا مَشَتْ على الرَّسمِ أَحْداثٌ وأَزمانُ

هذا الاستهلال يستدعي للقصيدة جلال القدم [٨٤] ، إذ يجمع فيها جدة الأحداث وأصالة المنهج في أسلوب الإنشاء .

وفي غير هذا الطالع نجد أفعال الأمر تأتي مجتمعة أو متفرقة ، وهي في هذه الحالة أو تلك نجدها تقل في مراثي شوقي فتدعم قسماً من أقسام القصيدة وحسب . ومن المعاني التي تغلب على الأمر في غير الطوالع في مراثي شوقي معنى الوعظ والإرشاد كما في مرثية عمر المختار [٨٥]:

ذَهَبَ الزَعِيمُ وأَنتَ باقٍ خالدٌ فانقُدْ رِجالَكَ ، واخْتَرِ الزُّعَمَاءَ

وأَرِحْ شيوخَكَ منْ تَكاليفِ الوَغَى واحْمِلْ على فِتْيانِكَ الأَعْباءَ

ففي هذه الأبيات يبرز معنى الوعظ في خطابه للشعب العربي .

ومن المعاني الأخرى التي تغلب على الأمر في مراثي شوقي هو النهي ومثاله ، قوله يرثي مصطفى فهمي [٨٦]:

لا تَذْهَبَنَّ على الذكورِ بِحَسرَةٍ الذِّكْرِ نعمَ سُلالةُ العظماءِ

والدعاء معنى آخر يغلب أسلوب الأمر في مراثي شوقي ففي رثاء مصطفى بك خلوصي يخاطب ابنه [٨٧]:

عِشْ للعُلا والمَجدِ – يا خيرَ البَنين – وللفِخارِ

ويرد الأمر ايضاً لتمني مستحيل في المستقبل تأكيداً لوقوعه أو وقوع مثيله في الماضي ومن ذلك قوله في رثاء سيد درويش [٨٨]:

أيُها الدرويشُ ، قُمْ بُثَّ الجَوى واشرَحْ الحُبَّ ، وناجِ الشُهَداء

اضربْ العُودَ تَفُهْ أَوتارَهُ بالّذي تَهْوى ، وتَنْطِقْ ما تَشاء

حَرِّكْ النّايَ ، ونُحْ في غابِهِ وتَنَفَّس في الثُقُوبِ الصُّعَداء

واسكُبْ العَبرَةَ في آماقِهِ من تَبارِيحَ ، وشَجْوٍ ، وعَزَاء

واسْمُ بالأَرواحِ ، وادفَعْها إلى   عالَمِ اللُّطْفِ وأَقطارِ الصَفاء

فالأمر في مراثي شوقي إذا ورد في الطالع عقد حواراً بين الشاعر والقارئ ، وإذا ورد في غير الطالع عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض الرثاء .

النداء:

وهو ((طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء)) [٨٩] ، وحروفه هي الهمزة وأي ويا و آ وأيا وهيا و وا . على أن دراسة النداء في الجانب التركيبي أمر في غاية الأهمية ، وان كان النداء ليس مقصوداً بذاته ، وإنما هو تنبيه للمخاطب ليصغي إلى ما يجيء من الكلام المنادى له [٩٠] .

ويستعمل شوقي أسلوب النداء كثيرا . ويرد النداء في اغلب شعره كالأمر والاستفهام مطلقاً لا يقتضي تلبية ، لأن المُنادَى عنده موضوع في القصيدة [٩١].

ويكاد النداء في مراثي شوقي يختص – كالأمر – بالقصائد الطوال منها ، فهو أداة تنشيط لنفس المتلقي وتهيئة لطول نفس الشاعر .

فالنداء في مراثي شوقي يعد من أساليب الاستهلال المهمة ، فيسهم في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيداً لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات ومثاله قوله في مرثية مصطفى باشا فهمي [٩٢]:

يا أيها الناعي أَبا الوزراءِ   هذا أوانُ جَلائِلِ الأَنْباءِ

وقوله ايضاً في مرثية عبد الله الطويل [٩٣]:

يا قَلْبُ ، وَيحَكَ والمَودةُ ذمةٌ   ماذا صَنَعْتَ بعَهدِ عبدِ اللهِ

ويشغل النداء أشباه الطوالع كثيراً في مطولات المراثي عند شوقي ، فيرد محصوراً في بيت واحد غير متبوع بنداء آخر مباشرة ، فيكون بمثابة مفتاح جديد لموضوع جديد ، وتكون المسافات بين أمثاله هي المسافات التي يستغرقها تحليل المواضيع المختلفة من المرثية . مما يخضع البنية الداخلية في المرثية الطويلة لشبه إيقاع . ومثال هذا نجده متبلوراً في الهمزية النبوية، فيقول شوقي [٩٤]:

يا خَيرَ مَنْ جاءَ الوجُودَ تَحيةً   من مُرسَلين إلى الهُدى بِكَ جاؤُوا

....

يا أَيُها الأُمِّي ، حَسْبُكَ رُتبَةً   في العلمِ إن دانَتْ بِكَ العُلَماءُ

...

بِكَ يا ابن عَبدِ اللهِ قامَتْ سَمحَةٌ   بالحَقِّ من مِلَلِ الهُدى غَرَّاءُ

....

يا أَيُّها المُسرَى بِهِ شَرَفَاً إلى   ما لا تنالُ الشَمسُ والجَوزاءُ

....

يا منْ لَهُ عِزُّ الشَفاعَةِ وَحدَهُ وهوَ المُنَزَهُ ، ما لَهُ شُفَعاءُ

فبهذا الترديد خفت وطأة الطول الذي كانت عليه القصيدة ، كما اتضحت المغازي من مواضيعها بفضل تنويع المنادى الواحد وهو الرسول (ﷺ) وقد كان النداء في عموم أشباه الطوالع هذه من باب التمجيد للمرثي .

ومن باب التمجيد التاريخي ترديده النداء في أشباه الطوالع التي قامت عليها مرثية نابليون [٩٥]:

يا عِصامياً حوى المَجدَ سوى فَضلَةٍ قد قُسِّمَتْ في المُعرقين

....

يا مُلَقّى النَصرَ في أَحلامِهِ أَينَ من وادي الكرى (سنت هلين)

....

يا خَطيبَ الدهر ، هل مالَ البلَى بلسانٍ كان ميزانَ الشئونَ ؟

....

يا كَثيرَ الصَّيدِ للصَّيد العُلا قُمْ تَأَمَّلْ : كَيفَ صادَتْكَ المَنون ؟

إذ سمى نابليون ((عصامياً وملقي النصر وخطيب الدهر وكثير الصيد)) وفي هذا حصر لمعاني التمجيد . وقد يرد النداء في أشباه الطوالع وقد تنوع فيه المنادى نفسه ، فيكون في مراثيه شبه التفات من قسم إلى آخر ، وتنبيه على إمكانية استقلال كل قسم بنفسه كما في مرثية حافظ إبراهيم[٩٦]:

قَدْ كُنتُ أُوثِرُ أَنْ تَقُولَ رِثائِي يا مُنصِفَ المَوتى مِنَ الأَحياءِ

....

إسْكَندَرِيَةُ يا عَروس الماءِ وخَمِلَة الحُكَماءِ والشُعراء

ففي البيت الأول يخاطب شوقي حافظ إبراهيم الشاعر ، وفي الثاني يخاطب مدينة الإسكندرية. وكان النداء في كل حالة انطلاقة جديدة في القصيدة نحو موضوع جديد يخص المرثي .

ومن معاني النداء التي ترد في مراثي شوقي هو التفجع كما في مرثية مصطفى باشا فهمي[٩٧]:

يا وَيحَ وَجهِ الأَرضِ:أَصبَحَ مَأْتَماً بَعدَ الفَوارِس منْ بَني حَوَّاء

إن النداء من أساليب الاستهلال الأساسية في مراثي شوقي ، يستهل به القسم الجديد في المرثية المتعددة الأقسام ، وهو بهذا الدور يبرز أزمة الشاعر في كل قسم ، وهو يسهم في بناء القصيدة داخلياً فهو فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويُجوهر أُمات المعني .

فلئن كان التحول من الخبر إلى الإنشاء بمثل عموم النداء تحولاً من القرار إلى الحركة في اللغة فانه في مستوى العقل يمثل تحولاً من التعطل إلى النشاط ومن الهدوء إلى التأجج .

{المستوى الموسيقي}

الإيقاع الشكلي (الخارجي):

يشكل هذا الإيقاع إطارا نغمياً يحتوي النظم اللفظي على شكل انتظامات داخلية يحكمها قانون نغمي توقيعي تظهر على فترات من النظم اللفظي [٩٨] يعده بعضهم أمراً خارجيا مفروضاً على الشاعر يعمد إلى الاختبار والتشكيل بما يتفق والتجربة الشعرية [٩٩] وهو تصور خاطئ متأتٍ من القارئ الذي لا يعرف قيمة هذا الإيقاع ولا كيفية حصوله ومن المعروف أن هذا الإيقاع الشكلي يأتي بشكل دفقة متوازية مع النظم الدلالي للنص يتعاضد معه من أجل إعطاء النص طابعاً توقيعياً غنائياً يرتبط بسحره الغنائي الذي يمتلكه الشعر ليصبح نشيداً إنسانيا ملحمياً في الحياة .

ونتيجة لذلك كان هذا الإيقاع مقسماً على انتظامات معينة خاصة تتآلف وقدرات اللغة العربية في التقطيع والتوقيع النغمي (الكمي والنبري) فأصبحت بهذا العدد المعلوم (١٦بحراً فضلا عن تشكيلاتها الزحافية والعللية) الذي لا يمكن تجاوزها نحو إيجاد البدائل والمكملات دون أن تصطدم بتشكيلات من بحور أخرى حصلت فيها الزحافات والعلل .

إن القارئ للشعر العربي القديم لا يستطيع التغاضي عن هذه التشكيلات الإيقاعية ؛ لأنّه يحس بوجودها حتما مشيرة للنظم النصي والموجهة له من اجل إعطائه – من جهة أخرى ومن جهة القارئ– إيحاءً معينا يعمل على توجيه دلاليات النص في قصيدة معينة سواء أكانت مقصودة من المؤلف أم لا . وقد ارتبط القارئ العربي بهذا الإيقاع أشد الارتباط وصار يبحث عن وجوده في كل نص شعري فأصبح مقوماً للشعرية يضاف إلى الدلالية [١٠٠] المقصود للمؤلف .

الأوزان الشعرية :

بعد إحصاء الوحدات الشعرية [١٠١] الرثائية عند احمد شوقي . وجدت أنها بلغت اثنتين وسبعين وحدة شعرية تقوم على (٢٩٨٨) بيتاً . وقد صبت هذه الأبيات في عدد من البحور والأوزان وتسلسلها على النحو الآتي :

البحر الكامل : يأتي البحر الكامل في مقدمة البحور التي وظفها الشاعر وعاءً لتجربته الرثائية فقد بلغ عدد وحدات البحر الكامل في قصائده الرثائية ثماني وعشرين وحدة بلغ مجموع أبياتها (١١٤٥) بيتاً . وبذلك يحتل الكامل المرتبة الأولى من حيث استعمال شوقي له في رثائه . فهو يتكون من تكرار ((متفاعلن)) ثلاث مرات في كل شطر . وينماز بسعة مساحته الإيقاعية. وهو بحر ذو جزالة وحسن إطراء [١٠٢] وذو (نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف ولا يسوغ فيه التأمل والتعميق بحال من الأحوال) [١٠٣] .

وقد ورد الكامل تاما ومجزوءاً في الشعر العربي وكذلك نجده عند شوقي إلا أن ما جاء تاما يفوق المجزوء منه .

ومثال ما ورد من مراثي شوقي على البحر الكامل التام قصيدة حافظ إبراهيم [١٠٤] التي مطلعها:

قد كنت أُؤثِرُ أن تقولَ رِثائي يا مُنصِفَ المَوتى من الأَحياءِ .

ومثال مجزوء الكامل قصيدته محمد تيمور [١٠٥] التي مطلعها :

ضَرَبُ القِبابَ على اليَباب وثَوَوا إلى يَومِ الحِسابِ .

إلا أن ما جاء تاما من الكامل أكثر نسبيا مما جاء مجزوءاً ومن الملاحظ انه في الأبيات الأولى من قصائد الكامل يكاد يكون التصريع فيها مطرداً .

الزحافات والعلل :

قد يثير التطرق لدراسة موضوع الزحافات والعلل في ذهن المتلقي أفكاراً وتهيؤات خاطئة بعض الشيء كأن يتصور أن الزحاف يمثل خروجا عن النموذج اللائق للبحر العروضي قد يحدث الخلل بنقصانه وزيادته في زمن النطق بالتفعيلة المزحفة [١٠٦] . وليس الأمر كذلك وإن كان هناك نوع من الزحافات خارج عن أصول الزحاف العروضي فالغالب في الزحاف والعلة أن يأتيا لأداء ((عملية تغيير بسيط بلون الإطراء الصوتي للوزن فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية)) [١٠٧] يضيفها الشاعر على وفق تقنيات عالية الأداء على وزنه بما يضمن له ((أن يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض)) [١٠٨] .

بما أن الزحافات والعلل لا يمكن قصرها على شاعر دون آخر وهي ظاهرة عروضية منتشرة في عموم الشعر العربي إن لم تكن واجبة في بعض الأحيان .

فنحن ندرس زحافات وعلل شعر احمد شوقي الرثائي لأننا نعرف أن هناك خصوصية باقية لدى كل شاعر تميزه عن الآخرين وسنحاول استكناه واستنطاق مدلولات كل من الزحافات والعلل مبتدئين بزحافات وعلل البحر الكامل .

وأول ما يطالعنا من زحافات الكامل الإضمار [١٠٩] الذي يصيب تفعيلة الكامل (متفاعلن) فينقلها إلى (متفاعل أو مستفعلن) وهذا ما لا تخلو منه اغلب قصائد شوقي الرثائية التي على البحر الكامل . ومثال على ذلك قوله في قصيدة رثاء مصطفى فهمي : [١١٠]

يا أيُها الناعي أبا الوُزراءِ هذا أوانُ جلائلِ الأنباءِ
حُثَّ البريدَ مشارقاً ومغارباً واركبْ جناحَ البَرْقِ في الأرجاءِ
واسْتَبْكِ هذا الناسَ دمعاً أو دماً فاليومُ يومُ مدامعٍ ودِماءِ

وفي هذه الأبيات أكثر من إضمار (متفاعلن) لأنه احتاج إلى الشدة في القول والانفعال في القضية، والبحر الكامل (دندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال) [١١١] .

ومن العلل الأخرى علة القطع [١١٢] التي يتحول بها (متفاعلن) إلى متفاعل .

وقد جاءت أغلب الأبيات التي فيها قطع جاءت مقترنة مع الإضمار أيضاً ومثال ذلك قوله في رثاء سليمان أباظة : [١١٣]

مَنْ ظَنَ بعدَكَ أنْ يَقُولَ رِثاءَ فلْيَرْثِ مِن هذا الورى مَنْ شاءَ
فَجعَ المكارمَ فاجِعٌ في رَبِّها والمَجدَ في بانِيهِ ، والعلياءَ
ونعَى النُعاةُ إلى المروءَةِ كَنزَها والى الفضائِلِ نَجمها الضَّاءَ

ففي هذه كان شوقي موفقا في اختياره لهذا الوزن من الكامل فهو في حالة تحدٍ وانفعال شديد أراد بالقطع أن يخفف من وطأة ما يجيش بداخله .

أما مجزوء الكامل فمن العلل التي وردت في المراثي التي على هذا البحر علة الترفيل ومثاله قوله في رثاء محمد تيمور : [١١٤]

ضربوا القِبابَ على اليَبابِ وثَوَوْا إلى يَومِ الحِساب
هَمَدوا ، وكلٌّ مُحَرَّكٍ يوماً سيسكُنُ في التُراب
نزلوا على ذِئبِ البِلى فتضَّيفوا شَرِّ الذِئاب

وقد اقترنت علة الترفيل بزحاف الإضمار في جميع الأبيات في هذه القصيدة .

ومن العلل الأخرى التي ترد في مجزوء الكامل علة الترفيل [١١٥] ومثال ذلك قوله في رثاء عثمان غالب : [١١٦]

ضجَّتْ لِمَصرَعِ غالبٍ في الأرضِ مملكةُ النباتِ
أمْسَتْ بتيجانٍ عليـ ـهِ من الحِدادِ منَكَّسات
قامَت على ساقٍ لِغيـ بَتِهِ ، وأفقدت الجهات

فهنا أصاب الضرب علة الترفيل والإضمار موزعا على باقي تفعيلات الأبيات .

البحر الخفيف :

يأتي الخفيف في مراثي شوقي في المرتبة الثانية من حيث عدد الوحدات الشعرية التي بلغت عشر وحدات تضمنت (٣٦٣) بيتاً . والخفيف (واضح النغم والتفعيلات ، فلا يقرب من الأسجاع ..... وأنه ذو دندنة) [١١٧] وهو مفرد التفعيلة ، ويرد تاما مجزوءاً .

وقد استعمله شوقي بمظهريه [١١٨] ومثال ما جاء في رثائه على البحر الخفيف التام قصيدته في رثاء الملك حسين التي مطلعها : [١١٩]

لكَ في الأرضِ والسَماءِ مآتِمْ قامِ فيها أبو الملائكِ هاشم

ومثال الخفيف المجزوء قصيدته ذكرى مصطفى كامل [١٢٠] التي مطلعها :

لَمْ يَمُتْ مَنْ لَهُ أَثَرْ وحياةٌ مِنَ السِّيَرْ

الزحافات والعلل :

يدخل الخفيف زحاف الخبن فيصيب (فاعلاتن) ويحولها إلى (فعلاتن) وكذلك الحال مع (مستفعلن) إذ تصير (متفعلن) . وقد ورد هذا الزحاف كثيرا في خفيف الشاعر متنقلا بين الحشو والعروض والضرب ومنه قوله في رثاء المويلحي : [١٢١]

كاتبٌ مُحْسِنُ البيانِ صَناعُه استخَفَّ العقولَ حيناً يَراعُه

أبنُ مصرٍ ، وإنما كلُّ أَرضٍ تَنطِقُ الضادَ مهدُهُ ورِباعُهُ

وكذلك أصاب الخبن مجزوء الخفيف كما في قصيدة ذكرى مصطفى كامل : [١٢٢]

لم يَمُتْ مَنْ لَهُ أَثَرْ وَحَياةٌ مِنَ السِّيَرْ

أُدْعُه غائِباً ، وإن بعُدَتْ غايةُ السَفَرْ

آيبُ الفضلِ كُلَّمَا آبت الشمسُ والقَمَرْ

رُبَّ نورٍ مُتَمَّمٍ قد أتانا مِنَ الحُفَرْ

فهذه القصيدة تعرض فيها العروض للخبن وكذلك الضرب وبعض تفعيلات الحشو.

وقد أصاب القصر تام الخفيف في بعض أبيات قصائده التي على الخفيف كما في رثائه المويلحي:[١٢٣]

إنما الشرقُ منزلٌ لَم يُفرِّق أهلِهِ إن تفرَّقتْ اصقاعه

فقد تعرض الضرب هنا للقصر .

البحر الطويل:

هذا البحر مزدوج التفعيلة ولم يرد في شعر العرب إلا تاماً . وقد استعمل شوقي هذا البحر في مراثيه ، فنفسه فيه كان ينزع إلى الطول ، وقصائده من الطويل مطولات نوعا ما . وقد بلغ عدد وحدات الرثاء عند شوقي على البحر الطويل ثماني وحدات . بلغ عدد الأبيات فيها (٢٩٤) بيتاً ممّا جعله يحتل المرتبة الثالثة في الرثاء عند شوقي .

وبما أن هذا البحر مزدوج التفعيلة ونفس الشاعر فيه طويل فقد فسح المجال للشاعر ليعبر عما يعتلج في صدره وليتمكن من تفريغ شحناته في مختلف مقاطعه الواسعة فالبحر الطويل (رحيب الصدر طويل النفس) [١٢٤] فضلاً عن منزلته التي فاقت سائر البحور؛ لأنّه يناسب أكثر الحالات والمعاني [١٢٥] كما وله (القابلية على التكييف) [١٢٦] في جميع الحالات .

ومن القصائد الرثائية التي وردت على البحر الطويل قصيدة شهداء العلم والغربة[١٢٧] التي مطلعها:

ألا في سبيلِ الله ذاكَ الدمُ الغالي وللمَجدِ ما أَبْقَى من المَثَل العالي .

الزحافات والعلل :

من المعلوم أن بحر الطويل يتركب من تفعيلتين تتكرر مرتين في كل شطر (فعولن – مفاعيلن) ومن المعلوم أيضاً ما من بحر عروضي لا يدخله زحاف أو علة وقد تشترك التفعيلتان في زحاف أو علة حينما تدخل عليهما ، فزحاف القبض [١٢٨] يصيب التفعيلتين فيحول (فعولن) إلى (فعول) و(مفاعيلن) إلى (مفاعلن) ويكون لازما في مكان وغير لازم في آخر . فحينما يدخل على الضرب يكون لازما كما في قول شوقي في رثاء ادهم باشا : [١٢٩]

مصاب بني الدنيا عظيم بأدهم وأعظم منه حيرة الشعر في فمي

انطق والأنباء تترى بطيب واسكت والأنباء تترى بمؤلم

فقد التزم القبض الضرب على طول أبيات القصيدة أما العروض فان لها صورة واحدة وهي القبض (مفاعلن) مقارنة بأصلها (مفاعيلن) ولا تحيد عن هذه الصورة إلا عند التصريع إذ تحل محلها تفعيلة الضرب [١٣٠]وهذا ما جاء عليه العروض كما هو واضح في المثال السابق في شعر شوقي .

وتأتي العروض سالمة من القبض في حالة التصريع حينما يكون الضرب صحيحا تاما كقول شوقي في مطلع قصيدة شهداء العلم والغربة : [١٣١]

ألا في سبيل الله ذاك الدم الغالي وللمجد ما أبقى من المثل العالي .

أما الحشو فان الشاعر كان كثيرا ما يدخل زحاف القبض على (فعولن) ليحولها إلى (فعول) . شانه في ذلك شان جميع الشعراء وذلك مراعاة للتوليد الحاصل بينها وبين (مفاعلن) من جهة وتخفيفا للتوازن بين (فعولن ومفاعيلن) وبين (فعول ومفاعلن) من جهة أخرى .

والقبض واجب في (فعولن) التي تجئ قبل الضرب المحذوف [١٣٢] كقول شوقي في رثاء تولستوي: [١٣٣]

تولستُويُ ، تُجرِي آيةُ العلمِ دمعَها عليكَ ، ويَبكي بائِسٌ وفقيرُ

وشعبٌ ضعيفُ الركنِ زالَ نَصيرهُ وما كلَّ يومٍ للضعيفِ نصيرُ

ويَندِبُ فلاحُون أنتَ مَنارُهُم وأَنتَ سراجٌ غَيَّبُوهُ مُنِيرُ

العروض في هذه الأبيات مقبوضة والضرب محذوف ويصيب زحاف القبض أكثر حشو القصيدة. وهذه أبرز الزحافات والعلل التي وقعت في البحر الطويل في مراثي شوقي .

بحر الرمل :

يأتي بحر الرمل في المرتبة الرابعة من حيث استعمال شوقي له في رثائه إذ نظم عليه سبعَ قصائد رثائية تضمنت (٣٨٧) بيتاً .

ويمتاز هذا البحر في (أن أنغامه لبساطتها ورتابتها وتفعيلاتها وتكرارها وجرسها البين تزاحم المعنى في ذهن السامع) [١٣٤] فحينها تستمع لكلام الشاعر ووزن شعره كأنهما منفصلان وكأن لوزن شعره استقلالاً عن كلماته وهذا يجعله لا يبلغ الرفعة التي ينبغي أن يكون الوزن فيها كالمنزوي وراء كلام الشاعر وكأنه بمنزلة الإطار الجميل من الصورة المتقنة [١٣٥] .

والرمل بحر موحد التفعيلة ويرد تاما ومجزوءاً واستعمله شوقي في مراثيه تاما فقط ونزع نفسه فيه إلى الطول . ومن أمثلة ما جاء على هذا البحر من مراثي شوقي قصيدته في رثاء أبيه [١٣٦] التي مطلعها :

سألوني: لِمَ لَمْ أَرْثِ أَبي ؟ ورِثاءُ الأَبِ دَيْنٌ أَيُ دَيْنْ

ولا يخفى ما في هذه القصيدة من عاطفة مشوبة بالحزن العميق فـ(موسيقى الرمل خفيفة رشيقة منسابة وفيها رنة ... تجعله صالحاً جداً للأغراض الترنمية وللتأمل الحزين) [١٣٧] (فصبغة الأسى في الرمل واضحة لا تحتاج إلى دليل) [١٣٨].

زحافاته :

لقد دخل على هذا البحر في مراثي شوقي زحاف الخبن وقد تعرض عروضه وضربه وحشوه لهذا الزحاف ومثال على ذلك رثائه لسعد زغلول [١٣٩] :

شَيَّعوا الشَمسَ ومالوا بضُحاها وانحنى الشرقُ عليها فَبَكاها

لَيتَني في الرَكبِ لما أَفَلَتْ يوشَعٌ ، هَمَّتْ ، فنادَى ، فَثَناها

وقد دخل زحاف الحذف على عروضه وضربه ومثال عليه قصيدته في رثاء محمد عبد المطلب[١٤٠] :

قامَ مِنْ عِلَّتِهِ الشاكي الوَصِبْ وتلقَّى راحةَ الدَّهرِ التَّعِبْ

أَيُّها النفسُ ، اصبري واسترجعي هَتفَ الناعي بعبدِ المُطَّلِبْ

وقد أصاب حشوه الخبن ايضاً في بعض الأبيات من هذه القصيدة .

البحر الوافر :

هذا البحر موحد التفعيلة ، وقد ورد في شعر العرب تاماً ومجزوءاً . واستعمل شوقي في مراثيه التام منه فقط واحتل المرتبة الخامسة بين البحور المستخدمة في الرثاء عند شوقي فجاء منظوما في سبع وحدات شعرية بلغ مجموع أبياتها (٣٣٩) بيتاً .

ونزع نفسه فيه إلى الطول ، والوافر كالكامل في مرونته فقل من الأغراض ما لم يرد منه شيء عليه [١٤١] .

ومثال على ما جاء في هذا البحر من مراثي شوقي قوله يرثي رياض باشا [١٤٢] في قصيدة مطلعها:

مَماتٌ في المواكب ، أم حياةٌ ونعشٌ في المناكب ، أم عِظاتُ ؟

فالوافر إذن (أحسن ما يصلح ... في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب)[١٤٣] ويتألف الوافر من أصوات طويلة وقصيرة يتلو بعضها بعضاً إلا أن الملاحظ أن تتابع الأصوات القصيرة يغلب على تتابع الأصوات أو المقاطع الطويلة لبعضها البعض . ولذلك فقد قيل في الوافر : (بحر مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها أسرع وتلاحق وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي به دفعا دفعاً) [١٤٤] .

مما يدفع الشاعر إلى التخفيف من سرعته بالزحافات والعلل .

الزحافات والعلل :

ومن أهم الزحافات والعلل التي اختص بها هذا البحر زحاف العصب [١٤٥] الذي يدخل على (مفاعلتن) في الحشو فيسلب حركة خامسها فتصبح (مفاعلْتن) ومن أمثلة ذلك رثاء شوقي لعبد الحليم العلايلي [١٤٦] يقول :

لقد لبَّى زَعِيمُكُم النَّداءَ عَزاءً أهلَ دِمْياطٍ عَزاءَ
وإن كانَ المُعَزَّي والمُعَزَّى وكلُّ الناسِ في البَلوَى سَواءَ
فُجِعْنا كُلُّنا بِعَلائِلِيٍّ كَرُكنِ النَّجمِ أو اسْنَى عَلاءَ

أما العلل فقد استولت علة القطف [١٤٧] على جميع أشعار الوافر في مراثي شوقي التي تدخل على (مفاعلتن) فتبقها (فعولن) في العروض والضرب لان وزن الوافر التام (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) في كل شطر وعلة القطف لازمة للوافر أبداً . ومثال ذلك قول شوقي يرثي جدته [١٤٨] :

خُلِقنا للحياةِ وللممـاتِ ومن هذينِ كلُّ الحادِثاتِ
ومَنْ يُولَدْ يَعش ويَمُتْ كأَن لَمْ يَمُرّ خيالُـهُ بالكائنـاتِ

على أن بتر التفعيلة بالقطف لا يخل بالوزن الشعري وبنغمهِ بل على العكس من ذلك (يكسبها رنة قوية وهذه النغمة القوية تسلبه مزية الإطراب الخاص ولكنها تعوضه تعويضا عظيماً عن هذا النقص بأنها ترشحه للأداء العاطفي) [١٤٩] .

البحر المتقارب :

هذا البحر موحد التفعيلة ، ويرد تاما ومجزوءاً ومشطورا . إلا أن شاعرنا لم يستعمله إلا تاماً وذلك في ست قصائد رثائية بلغ مجموع أبياتها (١٨٦) بيتاً .

وينماز هذا البحر بمرونة في توزيعه على الأغراض ، والشاعر الذي ينظم فيه (لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته) [١٥٠] ويذهب الدكتور المجذوب إلى أن هذا البحر يتطلب الاندفاع السريع وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف لذلك تحاشاه كثير من الشعراء الفحول[١٥١] .

وهذا عكس ما نجده عند شاعرنا شوقي فقد حظي هذا البحر لديه باهتمام كبير فنظم عليه رثاءه على الغالب وبذلك يأتي بالمرتبة الخامسة من حيث عدد القصائد الرثائية التي نظمت عليه ومن أمثلة المراثي على المتقارب قول شوقي في رثاء حسن أنور [١٥٢] التي مطلعها :

تُسائِلُني كرْمَتي بالنَهارِ وبِاللَيلِ : أَيْنَ سَمِيري حَسَنْ

الزحافات والعلل :

يدخل زحاف القبض على (فعولن) ويبقيها (فعول) وأكثر ما يدخل على المتقارب لتكوُّن شطريه من تكرار المقياس (فعولن) ومن أمثلة ذلك قول شوقي في رثاء عبد العزيز جاويش[١٥٣] التي مطلعها :

أَصابَ المُجاهِدُ عُقْبَى الشهيد وأَلقى عَصاه المضافُ الشَّريد

فهذه القصيدة أصاب حشوها علة الحذف ومثال ذلك قصيدة شوقي في رثاء عمر لطفي [١٥٤] :

قِفوا بالقُبورِ نُسائِلْ عُمَرْ متى كانت الأرضُ مَثوى القَمَرْ ؟

سَلوا الأَرضِ:هل زُيِّنَت للعليم ؟ وهَل أُرِّجَتْ كالجِنانِ الحُفَر ؟

ففي هذه الأبيات أصاب الحذف العروض والضرب في جميع أبيات القصيدة.

البحر البسيط :

هذا البحر مزدوج التفعيلة ، ولم يرد في أشعار العرب إلا تاماً ، هذا إذا عُدَّ مخلع البسيط بحراً فرعياً مستقلاً عنه . أما شوقي فاستعمل البسيط الأصلي التام دون المخلع في مرثياته[١٥٥].

والبسيط يماثل الطويل من حيث إنهما من البحور المركبة [١٥٦] ؛لأنّ الطويل والبسيط (عروضان فاقا الاعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع) [١٥٧] فضلا عن كونهما البحرين الوحيدين اللذين ((يتشكل الوزن فيها من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين هي (فعولن مفاعيلن) في الطويل و(مستفعلن فاعلن) في البسيط . وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين)) [١٥٨] .

ولقد نظم شوقي قصيدتين فقط في الرثاء على هذا البحر وبلغ عدد أبياتها (١٠٦) أبيات ومن أمثلة ذلك قوله في رثاء ثروت باشا [١٥٩] بقصيدة مطلعها :

يموتُ في الغابِ أو في غَيرِهِ الأُسدُ كلُّ البلادِ وِسادٌ حينَ تُتَّسَدُ .

الزحافات والعلل :

يصيب زحاف الخبن تفعيلتي البسيط . فتتحول به (مستفعلن) إلى (متفعلن) و(فاعلن) إلى (فعلن)، وهو يدخل تفعيلات الحشو وتفعيلة العروض .

ومثال ذلك قول شوقي في رثاء جرجي زيدان [١٦٠]:

ممالِكُ الشرقِ ، أم ادراسُ أطلالِ وتلك دُلاتُه ، أم رَسْمُها البالي

اصابَها الدَهرُإلا في مآثرِها والدَهرُ بالناسِ من حالٍ إلى حالِ

وصارَ ما نَتَغنَّى من محاسِنِها حديث ذي مِحنَةٍ عن صَفْوِه الخالي

فقد أصاب الخبن عروضه وبعض تفعيلاته الحشو .

أما عن علل البسيط فلم يرصد البحث سوى علة واحدة هي القطع والتي تصيب الضرب وتلتزم وغالباً ما تصيب العروض في حالة الترصيع ومثال قولنا هذا ينطبق على الأبيات الثلاثة السابقة.

بحر الرجز :

(من الأوزان العذبة ، وقد كان وزناً شعبياً) [١٦١] حتى عُدَّ فناً مستقلاً (من فنون القول) [١٦٢] وقد كانت العرب تنشد الأراجيز كثيراً وانتشرت بين الناس عامة حتى اختصت به طائفة معينة من الشعراء سُمّوا بالرّجّاز ، ولذلك قيل بان الرجز (مطية الشعر أو حمار الشعراء) [١٦٣] . ويبدو أن شاعرنا لم ترق له هذه

المطية ليركبها في رثائه فجاء نظمه على الرجز في الرثاء قصيدة واحدة وهي قصيدة الأميرة [١٦٤] التي مطلعها :

حَلَفْتُ بالمُسَتَّرَهْ والرّوْضةِ المعطَّرَهْ

زحافاته :

لقد تعرضت هذه القصيدة إلى زحاف الخبن في العروض وبعض الضرب إذ انه يرد صحيحا في الأبيات ، والحشو أيضاً لم يسلم من الخبن هو الآخر ومثال البيت الذي يأتي ضربه صحيحاً :

ما أنزَلوا إلى الثَّرَى بالأمسِ إلا نَيِّرَهْ

البحر المقتضب :

هذا البحر مزدوج التفعيلة ، ولا يرد إلا مجزوءاً وقد بنا عليه شوقي قصيدة رثائية واحدة قامت على (٣٥) بيتاً وهذا البحر قليل الاستعمال جداً ، فديوان شوقي بأكمله لم ترد على هذا البحر سوى قصيدتين وهو ينماز بطول النفس فيه .

ومطلع القصيدة التي ترد على هذا البحر قول شوقي في البنون والحياة الدنيا [١٦٥]:

الضلوعُ تتَّقِدُ والدموعُ تطَّرِدُ

يتضح لنا من هذا العرض لأوزان الشاعر بأنه لم يحِد عن دائرة الخليل العروضية في استعماله للأوزان باستثناء تجاوزه لبعض البحور التي لم ينظم عليها بيتاً واحداً في رثائه فقد جاء نظم رثائه للبحور على التوالي : (الكامل والخفيف والطويل والمتقارب والرمل والوافر والبسيط والرجز والمقتضب) .

وبذلك يكون قد تجاوز سبعة بحور لم ينظم عليها شيئاً من الرثاء وهي (السريع والمضارع والمديد والمتدارك والمجتث والهزج والمنسرح) وهذا يدلل على أن الشاعر كان مطبوعا في اختياره ونظمه لأوزان مراثيه . من خلال ميله إلى البحور المركبة في القالب لان الوزن المركب ينطوي على درجة كبيرة من القيمة الصوتية أعلى من الوزن المفرد المتماثل .

القافية :-

تعد القافية من الوسائل الفنية المهمة في بناء القصيدة العربية القديمة ولذلك عُدَّت قسيماً للوزن في النقد العربي القديم [١٦٦] .

إذ تمثل الدعامة الثانية للبنية الإيقاعية الاتباعية ، فلا مجال للمتلقي في الاستغناء عنها وإنما يظل (محتاجا إلى إدارة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن ، ذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري) [١٦٧] . فتغدو بذلك (واسطة بين نغم الوزن المجرد ، وبين رنين ألفاظ الكلام الموضوع فيه) [١٦٨] . ولذلك فهي تعد في عرف البعض بمثابة الفواصل الموسيقية التي (يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص سمي الوزن) [١٦٩] . وهذا الترجيع الصوتي المتكرر له صلة شديدة بغنائية اللغة العربية .

فالقافية تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة . ومن هذه العناصر ما هو صامت ومنها ما هو مصوت .

القافية من حيث التقييد والإطلاق :

القافية المقيدة : (هي ما كان آخرها ساكناً وليس شرطاً أن يكون حرف الروي فيها ساكناً)[١٧٠] . فلربما جاء متحركاً وتظل القافية فيه مقيدة كما في قول شوقي في رثاء طوكيو[١٧١] :

قِفْ بطوكيو ،وطُف على يوكاهامه وسَلْ القَريتَيْن : كَيفَ القِيامَه

دَنَتْ الساعةُ التي أُنْذِرَ النا سُ ، وحَلَّتْ أَشراطُها والعَلامَه

فقد جاء حرف الروي (الميم) متحركاً بالفتحة ومع ذلك فالقافية مقيدة بالهاء الساكنة وبسبب من ذلك فان القافية المقيدة تتميز بصغر مساحتها الصوتية والتي لا تتعدى الحيز الزماني لنطق الحرف الساكن في آخرها ولذلك فان من ينظم عليها يواجه صعوبة وعسراً عند الالتقاء.

ولعل شاعرنا أدرك ضآلة المساحة الإيقاعية الضيقة التي تقدمها هذه القافية ولذلك حين لجأ إليها صبها في قوالب البحور القصيرة والمجزوءة كمجزوء الكامل (كما في البيتين السابقين) والمتقارب المحذوف كما في قصيدة رثاء عمر لطفي [١٧٢] :

قِفوا بالقبور نُسائِلْ عُمَرْ مَتى كانت الأرضُ مَثوى القَمَرْ

سَلوا الأرضَ : هَل زُيِّنَتْ للعَلي مِ؟ وهل أُرِّجَتْ كالجِنانِ الحُفَر

وجاء بها على بحر الرمل الذي يعد في عرف البعض من البحور القصيرة [١٧٣] كقوله في رثاء محمد عبد المطلب [١٧٤] :

قامَ من عِلَتِهِ الشاكي الوَصِبْ وتَلَقَّى راحةَ الدَّهرِ التَّعِبْ

أيُّها النفسُ ، اصبري واستَرجِعي هَتَفَ الناعي بعبد المُطَّلِبْ

لكون هذه البحور انسب البحور التي تتشاكل وهذا النمط من القوافي [١٧٥] وليخفي النقص الصوتي فيها بترانيم هذه البحور . ولعل دليل وعي الشاعر بثقل هذه البحور حاول أن يوسع من أُطرها بان التزم حركة التوجيه التي تسبق حركة الروي الساكن وجعلها موحدة في كل أبيات القصيدة كما في قوله في رثاء عمر لطفي [١٧٦] في القصيدة السابق ذكرها فقد التزم فيها حركة التوجيه (الفتحة) مع حرف الروي الساكن (الراء) وإضافة إلى ذلك فقد كان لشوقي عدة نصوص رثائية مقيدة القافية ولكن حركة التوجيه فيها متنوعة والذي يسمى بـ(سناد التوجيه).

كما في قصيدة رثاء محمد عبد المطلب [١٧٧] :

ربَّمَا صالَتْ بهم في غَدِها صَولةَ الدَولةِ بالجَيشِ اللَّجِبْ

جعلوا الأَقلامَ أَرماحَهُمُ وأَقامُوها مَقاماتِ القُضُبْ

لا يَمِيلونَ إلى البَغْيِّ بها كيف يَبغِي مَن إلى العِلمِ انتَسَبْ

ففي هذه الأبيات نرى أن الحركة قبل الروي قد تنوعت ولم يلتزم الشاعر بحركة معينة وقد وردت القافية المقيدة بأنواعها في مراثي شوقي وكما يأتي :

١- المردفة : وهي أن يكون قبل رويها ألف أو واو أو ياء سواكن [١٧٨] :

كقوله في قصيدة تعزية ورثاء [١٧٩] :

كأسٌ من الدُنيا تُدارْ مَنْ ذاقَها خَلَعَ العِذارْ

٢- المؤسسة : ألف بينها وبين الروي حرف ويسمى الدخيل ويلزم المؤسس ذلك الموضع من القصيدة كلها [١٨٠] كما في قول شوقي يرثي سعد زغلول [١٨١] :

آلَ زَغلولَ ، حَسْبُكم من عَزاءٍ سُنَّةُ المَوتِ في النَّبِيِّ وآلِهْ

في خِلالِ الخُطوبِ ما راعَ إلا أَنها دُونَ صَبرِكُم وجَمالِه

٣- المجردة : وهي القافية الخالية من الردف والتأسيس [١٨٢] كقوله في رثاء حسن أنور[١٨٣]:

تُسائِلني كَرْمَتي بالنهار وبالليلِ : أَينَ سَميري حَسَنْ

القافية المطلقة :

هي ما كان آخرها متحركا ، ونتيجة طبيعية لقلة شيوع القوافي المقيدة في الشعر العربي فان القوافي المطلقة هي أكثر سعة من سابقتها [١٨٤] وكذلك جاءت في مراثي شوقي ، ولا شك في أن هذا الفرق بين نسب استعمال القوافي المقيدة والمطلقة راجع إلى أن الحركات (تحتوي على ذبذبات تتناغم ، مثيرة في المتلقي نوعاًً من التأثير الخفي ملقية على نسيج البيت تألقاً نغمياً خاصاً) [١٨٥] . وهذا ما لا تحققه القافية المقيدة في متلقيها وكذلك فيما توفره من مساحة إيقاعية واسعة تمكن الشاعر من التحكم في إشباع نفسه والتصرف في نغمه لاسيما إذا ما وصلت بألف الإطلاق أو بها المد إذ يقرر الدكتور إبراهيم أنيس أن حرف المد أطول من حيث زمن النطق به من الحرف الصحيح إذ يكون ساكناً فلذلك صارت القافية المطلقة التي ينتج عن حركة آخرها (مد) أكثر سعة وأشد إيقاعا من القافية المقيدة[١٨٦] ولذلك سنحاول رصد نماذجها بحسب ما تمليه علينا المساحة الإيقاعية مبتدئين بأضيقها ليكون منتهانا عند أرحبها مساحة صوتية .

<u>ألنموذج الأول</u> : وتكون القافية فيه مجردة وما قبل آخرها ساكناً ومن ذلك قول شوقي في رثاء دمشق [١٨٧] :

سلامُ من صَبا بَرَدَى أَرَقُّ ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يا دِمَشْقُ

ومَعذِرَةَ اليَرَاعةِ والقَوافِي جلالُ الرُّزْءِ عن وَصْفٍ يَدِقُّ

وذِكرى عَنْ خَواطِرِها لقلبي إليكِ تَلَفُّتٌ أَبَدَاً وخَفْقُ

وبِي مِما رَمَتْكِ بِهِ الليالي جراحاتٌ لها في القَلبِ عُمقُ

فالقافية هنا مقصورة على (القاف+حركة الضمة عليه) فقط ولا يخفى ما في هذه القافية من قربٍ من القوافي المقيدة فهي أشد شبهاً بها .

النموذج الثاني : القافية فيه مجردة وما قبل آخرها متحرك بحركات مختلفة كقول شوقي في رثاء اللورد كتشنر [١٨٨] :

قُلْ لِلَيثٍ خُسِفَ الغِيلُ به   بين طِمٍّ ، وظلامٍ مُعْتَكِرِ
انظر الفُلْكَ : أَمِنْها أَثَرٌ ؟   هكذا الدُنيا إذا المَوتُ حَضَر
هذهِ مَنزِلةٌ لَو زدتَها   ضاقَ عَنكَ السَ‍َعدُ أو ضاقَ العُمُر
فامْضِ شَيخاً في الهَوى المجدِ قَضى   رَحْمَةَ المَجدِ ، ورِفقاً بالكِبَر
مِيتَةً لَمْ تَلْقَ منها عَلَزاً   مِنْ وَقارِ الليْثِ أَن لا يُحْتَضَر
أَنتُمُ القَومُ حِمَى الماءِ لَكم   يَرجع الوِرْدَ إليم والصَّدَر

على أن القيمة الصوتية التي توفرها هذه القافية هي أغنى نغما وأعذب موسيقى من الأولى وذلك لما نجد من توافق بين حركة ما قبل الروي في أبيات متتالية كما في الأبيات الرابع والخامس والسادس، فلربما التزم الشاعر حركة هذا الحرف لعدة أبيات ثم يغادرها بعد ذلك إلى حركة أخرى منوعاً بذلك النغمات الموسيقية لتتسع بذلك القيمة الصوتية بين اتفاق حركات الأحرف وتنوعها .

النموذج الثالث : وتكون القافية فيه مؤسسة كما في قول شوقي يرثي الملك حسين بن علي[١٨٩]:

لكَ في الأَرضِ والسماءِ مآتِمْ   قامَ فِها أَبو المَلائِكِ هاشم
قَعَدَ الآلُ للعَزاءِ وقامَت   باكياتٍ على الحُسَين الفَواطِم

فالمساحة الصوتية التي تشغلها القافية هنا تتحدد بحركة الحرف الدخيل الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي .

النموذج الرابع : تكون فيه القافية مردوفة بحرف مد ، وتتوزع نماذجها بعدِّ توزع تدرج القيمة الصوتية على محورين :

أ- لا يلتزم الردف فيه حرفا واحداً وإنما يتناوب فيه حرفا الواو والياء المديان وهذا تناوب غير معيب كقول شوقي يرثي سلامة حجازي [١٩٠]:

فيهِ مِنْ نَغْمَةِ المَزامِيرِ مَعنًى   وعَلَيهِ قَداسةُ التَرْتيْل
كُلما رَنَّ في المسارحِ (إن كُنـ   ـتُ) انثنى بالهُتافِ والتَهْليل
كَعِتابِ الحَبيبِ في أُذُنِ الصَّـ   ـب،وهَمْسِ النَديمِ حَولَ الشَّمول

فالمساحة الصوتية هنا تتشكل من حرف المد (الواو أو الياء) + الحركة التي تسبق حرف المد (الضمة أو الكسرة) + حرف الروي (اللام) + حركته الكسرة .

ب-يتخذ الردف فيه حرفاً واحداً كالتزام الإلف ردفاً في قوله يرثي مصطفى كامل[١٩١]:

يا خدمَ الإسلامِ أَجرُ مُجاهِدٍ   في اللهِ مِنْ خُلْدٍ ومِنْ رِضْوانِ
لمّا نُعيتَ الى الحِجازِ مشَى الأَسى   في الزائرينَ ورُوِّعَ الحَرَمانِ

فالأُطر الصوتية هنا تتحدد بألف المد + حركة ما قبله + حرف الروي (النون) + حركته . ولا يخفى ما توفره هذه القافية من كم نغمي أغنى من سابقه لان التوحيد على حرف أو حركة سيؤدي بلا شك إلى إغناء الإيقاع بصورة اكبر من التجانس من حرفين أو حركتين .

النموذج الخامس : وفيه تكون القافية مطلقة بردف وحرف مد ، وهو أكثر نماذج القافية مساحة صوتية كقول شوقي يرثي احمد فؤاد [١٩٢]:

أَوْحَتْ لِطَرْفِكَ فاستهَلَّ شُئُونا دارٌ مَرَرْتَ بِها على قَيْسونا

غاضَبت بشاشَتُها وفَّتْ شَمَلَها دُنيا تَغُرُّ السادِرَ المفْتُونا

فقد استحوذت القافية على اكبر مساحة صوتية ممكنة للبيت تبدأ من حركة الضمة التي تسبق حرف الردف + حرف الردف (الواو) + حرف الروي (النون) + حركته الفتحة + حرف المد الألف .

وبذلك نكون قد انتهينا من مواكبة نماذج القوافي لدى شوقي التي تعمل على شحن الجو النغمي بإيقاعاتها المترددة والتي تطرق السمع مع نهاية كل بيت فيه .

حروف الروي :

هو الصوت الذي تبنى عليه الأبيات فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل عليه في أواخر الأبيات (وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ اصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية) [١٩٣] فهو من أقوى ركائز القافية وقسيم النماذج المشترك والرابط الذي يشيد مفاصلها والذي قُيّض للقافية أن تكون في عرف البعض قسرا عليه ، متمثلة به دون سائر الأصوات ، لذلك (وجب على الشاعر أن يجتاز القوافي الخفيفة الظل،الحلوة النغم،العذبة الرنين،وان يتجنب حروف الروي الكريهة التي تصدم الآذان وتغشي النفس) [١٩٤] ؛لأنّ حظ جودة القافية ارفع من حظ سائر البيت [١٩٥] .

ولما كان حرف الروي يمثل ذلك الصوت الناتئ من القافية فان الحكم على قافية الشاعر سيقتضي أولا النظر إلى رويها ومدى ملاءمته لسياق البيت الشعري . ولذلك فان نقادنا أولوه اهتماما بالغا ووضعوا شروطا وقواعد لا ستحسان بعض الحروف ونبذ بعضها الآخر والى إعطاء أسباب مختلفة تفسر شيوع بعضها وضمور البعض الآخر، من ذلك ما يذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس في أن كثرة شيوع الحروف وقلتها لا تعزى (إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة) [١٩٦] .

في حين يذهب المجذوب الى خلاف ذلك في إعطاء صفات الحس والجمال والسهولة الدور الأكبر والفعال في تنشيط حركة انتشار الحروف . فجمالية القصيدة تتأتى من جمال القافية وإلا فان كانت القافية هجينة مستقبحة فلا شك فيما ستؤول إليه القصيدة من قبح واستهجان[١٩٧].

وسنحاول معرفة اتجاه شاعرنا في اختيار حروف رويه حسب ما أملاه علينا نقادنا فيما وضعوه من تقسيمات للحروف .

فإذا ما يممنا وجوهنا صوب حروف الروي في مراثي شوقي وجدنا أنها موزعة على ثلاثة أقسام :

الأول / حروف روي شائعة الاستعمال وهي (الراء واللام والباء والميم والدال والنون والياء والألف والهمزة) .

الثاني / حروف معتدلة الاستعمال وهي (القاف والعين والتاء) .

الثالث / الفاء والهاء والحاء) .

وما سوى هذه الأحرف فان مراثي شوقي تتنكر لها وينعدم النظم عليها نحو (الثاء والجيم والخاء والذال والزاي والسين والشين والصاد والضاد والطاء والغين والكاف والواو) . ويتبين من ذلك أن شوقي أكثر من حروف الروي التي استحسنها القدماء وسموها بـ(الذلل)[١٩٨].

وهي (الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والباء والنون) في حين انه لم ينظم في رثائه على ما يسمى بالحروف النُفر وهي(الصاد والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو). ولم ينظم أيضاً على القوافي الحوش وهي (الثاء والخاء والذال والشين والضاد والغين) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن شاعرنا قد نأى بقوافيه عن حروف الروي الصعبة الضيقة وتجنبها لأنها لا تتلاءم وغرضه المطلوب .

وهناك مسألة تتعلق بحرف الروي وعلاقته بمضمون القصيدة فقد ذهب النقاد في هذا كل مذهب فمنهم المؤيد ومنهم المعارض ولسنا في مقام التحكيم بين الفريقين وان ما أردنا قوله هو عرض نماذج من مراثي شوقي فيها ما يؤيد القائلين بوجود مثل تلك العلاقة فحينما يذهب النويهي إلى أن (القارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء ، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع) [١٩٩]. لان (العين حين تأتي رويا لقصائد الرثاء والحزن والخوف يكون لها ارتباط قوي بمضمون القصائد وفعلاً قوياً في خلق الجو الانفعالي الذي يبتغي أن يهيئه ، ومن هنا جاء ورودها روياً لكثير من أروع المراثي القديمة وأصدقها ، ورويا لكثير من القصائد القديمة التي تعبر عن الحزن أو الخوف والتي تؤثر فينا تأثيراً قوياً)[٢٠٠].

فان هذا الحال يصدق مع شاعرنا ، فقد وردت على حرف العين كثير من مراثيه ومثال ذلك رثاء لطفي المنفلوطي [٢٠١]

اخترتَ يَومَ الهَولِ يَومَ وَداعِ   ونَعاكَ في عَصفِ الرِياحِ الناعي
هَتَفَ النُعاةُ ضُحًى ، فأَوْصَدَ دونَهم   جُرحُ الرَئِيسِ منافِذَ الأَسماعِ
مَنْ ماتَ في فَزَعِ القيامةِ لم يَجِدْ   قدَماً تُشَيِّعُ او حَفاوةَ ساعي

فلو تأملنا هذه الأبيات التي ظاهرها يوحي بالهدوء والوقار وباطنها يغلي بالانفعالات المكبوحة ، فتحاول الانبثاق في تقطيعات البحر الكامل وفي تلك العينات الملتاعة التي تتخم الاشطر الثانية من الأبيات والمعروف أن البحر الكامل كثير الحركات السريعة المتتالية مما عبَّرَ ذلك عن لوعة الشاعر وتفجعه على مفقوده فضلاً عن ما أضفته العين المكسورة من طابع حزين عن طريق صنع جو من الترديدات الصوتية القائمة على أحداث تناغم صوتي بين حرف الروي وبين العينات الأخرى في حشو البيت فالمعروف أن

العين صوت حلقي مجهور يخرج من وسط الحلق ، فضلاً عن تكرار حرف العين في عدة ألفاظ داخل البيت الواحد مما يضفي عليه نغماً حزيناً ثقيلاً يرن جرسه الأُذن .

إن المميز الأكبر لقوافي شوقي الرثائية هو استخدامه للمجرى المكسور وهذا شيء طبيعي بالنسبة لشوقي إذ انه يعد من المقلدين للشعر العربي القديم ، فضلاً عن اتصاف القافية في شعره بالرثاء إن لم يكن بالغاً جداً .

الخاتمة

بعد هذا الجهد الشاق في تقصي الأداء الفني في مراثي احمد شوقي نتوصل إلى استنتاج جملة من النتائج التي تمخض عنها البحث والتنقيب على مختلف مستويات البحث . منها :-

١- على المستوى التركيبي . وجدنا أن أساليب بناء البيت الشعري كالتقديم والتأخير والحذف والوصل ... وغيرها كانت تؤدي وظائف مهمة في توزيع دلاليات النص وتثبيت المقصود والمراد وتوجيه الدلالة المبتغاة .

٢- على المستوى الموسيقي وجدنا أن الأوزان التي استعملها الشاعر كانت على ترتيب معين على وفق اختيار وتفضيل الشاعر وتصدرها البحر الكامل وبضمنه مجزوءه ثم البحر الخفيف ثم البحر الطويل بنسبة عالية ثم تأتي بحور المتقارب والرمل والوافر والبسيط بدرجة ثانية ثم يليها بحرا المقتضب والرجز بنسبة ضئيلة جداً من حيث الاستعمال في المراثي . وقد وجدنا أن الشاعر كان مطبوعاً ينظِم على السجية .

أما بالنسبة للقوافي فقد وجدنا على صعيد حروف الروي تواتراً شديداً في استعمال الأحرف (الذلل) في حين خفض من استعماله للأحرف (النفر) ، أما الأحرف الحوش فلم ينظم عليها شاعرنا . وعلى صعيد التقييد والإطلاق فقد وجدنا ميلاً من الشاعر نحو القوافي المطلقة بشكل واضح واستعمالاً ليس بالقليل للقوافي المقيدة .

أما فيما يخص الإيقاع الداخلي فقد وجدنا اهتماماً من قبل شوقي في تشكيل الموسيقى الداخلية عن طريق الفنون البديعية كالجناس والطباق ورد الأعجاز على الصدور ، وعن طريق التدوير والترصيع . مما يحقق إيقاعا داخلياً يعزز الانتظام الدلالي ومسيرته في النص الشعري .

الهوامش

[١] ينظر من وحي الادباء كتّاباً وشعراء،اسماعيل اليوسف،ص١٢. وينظر في موكب الخالدين،عبد السميع المصري،دار الكتاب، مصر، ص١٧٧ . وينظر الشوقيات ،ج١، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م، ص٥.

[٢] ينظر الديوان ص٥ ، وينظر في موكب الخالدين ، ص١٢ .

[٣] ينظر من وحي الادباء ، ص١٣، وينظر في موكب الخالدين ، ص١٢. وينظر الديوان ، ص٥ .

[٤] ينظر وحي الادباء ، ص١٣. وينظر شوقي شاعر العصر ، ص١٠ .

[٥] شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، ص٨.

[٦] وحي الادباء ، ص١٤ .

[٧] نفسه ، ص١٤ .

[٨] نفسه ، ص١٤ .

[٩] ينظر شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، ص٨.

[١٠] الديوان ، ٩/١. وينظر شوقي ، عبد اللطيف ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٩م، ص٥.

[١١] أساليب بلاغية ، د. احمد مطلوب ، الكويت : ١٩٨ .

[١٢] التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر ، عبد الفتاح لاشين ، دار المريخ : ١٤٢ .

[١٣] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الطرابلسي ، الجامعة التونسية ، ١٩٨١م : ٢٨٦ .

[١٤] الديوان : ٧٣/٣ .

[١٥] الديوان : ٧٦/٣ .

[١٦] الديوان : ٣٦٩ .

[١٧] خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٨٧ .

[١٨] الديوان : ٣١٧/٢ .

[١٩] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٨٤ .

[٢٠] الديوان : ١٦/١ .

[٢١] الديوان : ٦٢/٣ .

[٢٢] الشوقيات المجهولة ، د.محمد صبري ، دار المسيرة ، ١٩٧٩م ، ط٢ :٢٧/٢ .

[٢٣] الشوقيات المجهولة : ٢٧٠/٢

[٢٤] الديوان : ٤٤/٣ .

[٢٥] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٨٦ .

[٢٦] الديوان : ٢٨/١ .

[٢٧] التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر : ١٥٩ – ١٦٠ .

[٢٨] ينظر جواهر البلاغة : ١١٩ .

[٢٩] الديوان : ٢٤٦/١ .

[٣٠] الديوان : ٤٦٢/٢ .

[٣١] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٣٠٥ .

[٣٢] الديوان : ٤٧٤/٢ .

[٣٣] ينظر جواهر البلاغة : ١٤٨ .

[٣٤] الديوان : ١١٠/٣ .

[٣٥] الديوان : ٨١/٣ .

[٣٦] الديوان : ٧٨/٣ .

[٣٧] الديوان : ١٠٤/٣ .

[٣٨] التركيب اللغوي في العربية ، دراسة وصفية تطبيقية ، د.هادي نهر : ١٥٢ .

[٣٩] الديوان : ٩٦/١ .

[٤٠] الديوان : ٧٣/٣ .

[٤١] الديوان : ٥٠/٣ .

[٤٢] الديوان : ١١٧/٣ .

[٤٣] الديوان : ٥/٣ .

[٤٤] الديوان : ٤٤/٣ .

[٤٥] الديوان : ٣٤/٣ .

[٤٦] الديوان : ٣/ ٤٧ .

[٤٧] الديوان : ١٣٨/٣ .

[٤٨] الديوان : ٢٢٤/٣ .

[٤٩] جواهر البلاغة : ١٩٦ .

[٥٠] الايضاح في علوم البلاغة الخطيب القزويني ، تحقيق : لجنة من اساتذة كلية اللغة العربية – الازهر ، القاهرة: ١٤٧ .

[٥١] جواهر البلاغة : ١٩٦ .

[٥٢] ينظر البلاغة فنونها وافنانها ، د. فضل حسن عباس ، دار الفرقان للنشر ، الاردن ، ١٩٨٩م ، ط٢ : ٤١٢.

[٥٣] الديوان : ٣/٧.
[٥٤] الديوان : ٣/٧٤ .
[٥٥] الديوان : ٣/١٠٠ .
[٥٦] الديوان : ٣/٩٩ .
[٥٧] ينظر الطراز : ٣/٣٤ .
[٥٨] البلاغة فنونها وافنانها : ٤١٢ .
[٥٩] الديوان : ٣/١٠٩ .
[٦٠] نحو المعاني ، د.احمد عبد الستار الجواري ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧م : ٩٢ .
[٦١] الايضاح : ١/١٤٧ .
[٦٢] ينظر البلاغة فنونها وافنانها : ٤٢٤ .
[٦٣] الديوان : ٣/١٦٨ .
[٦٤] الديوان : ٣/٤٩.
[٦٥] لسان العرب مادة (فهم) .
[٦٦] ينظر الكتاب ، ج٤ ، ص١٦٧. .
[٦٧] أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي ، د.خليل احمد حمزة ، جامعة اليرموك : ١٠ .
[٦٨] الديوان : ٢/٣٩٠ .
[٦٩] الديوان : ٣/٢٨ .
[٧٠] الديوان : ١/٤٥٢ .
[٧١] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٣٥١ .
[٧٢] الديوان : ٢/١٧٢ .
[٧٣] الديوان : ١/٢٦٥ .
[٧٤] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٣٥٣ .
[٧٥] الديوان : ٢/٤٥ .
[٧٦] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٣٥٢ .
[٧٧] شرح التلخيص في علوم البلاغة ، اكمل الدين البابرتي ، تحقيق : محمد مصطفى ، طرابلس ، ط١ : ٨٨ .
[٧٨] ينظر اساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، د. قيس الاوسي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨م :١١٣ .
[٧٩] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٣٥٨ .

[٨٠] الديوان : ٢٥٠/١ .

[٨١] الديوان : ١١٩/١ .

[٨٢] الديوان : ٧٩/٣ .

[٨٣] الديوان : ٣٩٠/٣ .

[٨٤] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٣٦١ .

[٨٥] الديوان : ٢١/٣ .

[٨٦] الديوان : ٩/٣ .

[٨٧] الديوان : ٦٨/٣ .

[٨٨] ليوان : ١٦/٣ .

[٨٩] جواهر البلاغة : ١٠٥ .

[٩٠] اساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين : ٢١٨ .

[٩١] ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات : ٢٦٧ .

[٩٢] الديوان : ٧/٣ .

[٩٣] الديوان : ١٦١/٣ .

[٩٤] الديوان : ٢٦/١ .

[٩٥] الديوان : ٢٥٠/١ .

[٩٦] الديوان : ٢٤/٣ .

[٩٧] الديوان : ٧/٣ .

[٩٨] ينظر أقنعة النص ، قراءة نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١م ، ط١، ص٦٩ .

[٩٩] ينظر عيار الشعر ، ابن طباطبا ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٦م، ص٤٣ .

[١٠٠] ينظر نقد الشعر ، ٥٣ .

[١٠١] يقصد بالوحدة الشعرية : النص الشعري المتكامل بغض النظر عن عدد أبياته .

[١٠٢] ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء . حازم القرطاجني ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م، ص٢٦٩.

[١٠٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠م ، ط٢ .

[١٠٤] الديوان ، ٢٤/٣ .،

[١٠٥] الديوان : ٢٨/٣ .

[١٠٦] ينظر شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، الدكتور جودت فخر الدين ، دار الكتب ، ١٩٨٤م، ط١ ، ص١٣٨ .

[١٠٧] مفهوم الشعر ، الدكتور جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة ، ص٣٩٨ .

[١٠٨] التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ص٨٠ .

[١٠٩] الإضمار : هو تسكين الثاني من التفعيلة . معجم مصطلحات العروض ، د.رشيد العبيدي ، جامعة بغداد ، ط١، ١٩٨٦م، ص١١٤ .

[١١٠] الديوان :: ٧/٣ .

[١١١] المرشد : ٢٤٦/١ .

[١١٢] القطع : هو إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين محركه . معجم مصلحات العروض : ص٢٠٣ .

[١١٣] الديوان : ٥/٣ .

[١١٤] الديوان : ٢٨/٣ .

[١١٥] الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على الوتد المقرون في نهاية التفعيلة بحيث تمتد به التفعيلة فتأخذ شكلا غير معروف في مجموعة التفاعيل عن أصله ويوصف الضرب بأنه مترفل . المعجم : ص١٠٤ .

[١١٦] الديوان : ٤٨/٣ .

[١١٧] المرشد : ١٩٢ .

[١١٨] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الطرابلسي ، الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، ص٢٦ .

[١١٩] الديوان : ١٤٠/٣ .

[١٢٠] الديوان : ٨٧/٣ .

[١٢١] الديوان : ٩٧/٣ .

[١٢٢] الديوان : ٨٧/٣ .

[١٢٣] الديوان : ٩٧/٣ .

[١٢٤] المرشد : ٣٧٠/١ .

[١٢٥] ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٣٨ .

[١٢٦] مفهوم الشعر : ٣٩٠ .

[١٢٧] الديوان : ١٢٠/٣ .

[١٢٨] القبض : هو حذف خامس التفعيلة الساكن . المعجم ، ص ١٩ .

[١٢٩] الديوان ١٣٠١٣ .

[١٣٠] ينظر الدراسة العروضية بين التجديد والتيسير ، حامد الراوي ، رسالة الماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ١٧٠

[١٣١] الديوان ٣\١٣٠

[١٣٢] الحذف : اسقاط السبب الخفيف من اخر التفعيلة . فتصير مفاعيلن فعولن وفعولن فعو (المعجم ، ص٦١.

[١٣٣] الديوان : ٧٦/٣ .

[١٣٤] المرشد : ١٢٧/١ .

[١٣٥] ينظر المرشد : ١٢٧/١ –١٢٨ .

[١٣٦] الديوان : ١٤٤/٣ .

[١٣٧] المرشد : ١٢٥/١ .

[١٣٨] المرشد : ١٢٧/١ .

[١٣٩] الديوان : ١٢٦/٣ .

[١٤٠] الديوان : ٢٧/٣ .

[١٤١] خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٢.

[١٤٢] الديوان : ٤٢/٣ .

[١٤٣] المرشد : ٣٣٢/١ .

[١٤٤] المرشد : ٢٣٢/١ .

[١٤٥] العصب : هو تسكين الخامس من التفعيلة كما في مفاعلتن تصبح مفاعيلن ، المعجم : ص١٧١ .

[١٤٦] الديوان : ٢٢/٣ .

[١٤٧] القطف : علة مختصة بالوافر وهي عبارة عن إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة وتسكين خامسها . المعجم : ص٢٠٤ .

[١٤٨] الديوان : ٣٩/٣ .

[١٤٩] المرشد : ٣٣٢/١ .

[١٥٠] المرشد : ٣١٢/١ .

[١٥١] المرشد : ٣١٢/١ .

[١٥٢] الديوان : ١٥٠/٣ .

[١٥٣] الديوان : ٦٤/٣ .

[١٥٤] الديوان : ٧٩/٣ .

[١٥٥] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٢

[١٥٦] ينظر منهاج البلغاء : ٢٥٩ – ٢٦٠ .

[١٥٧] منهاج البلغاء : ٢٣٨ .

[١٥٨] مفهوم الشعر : ٣٨٩ .

[١٥٩] الديوان : ٦٠/٣ .

[١٦٠] الديوان : ١١٧/٣ .

[١٦١] المرشد : ٢٤٥/١ .

[١٦٢] موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مصر ، ١٩٧٢ ،ط٤، ص١٢٨ .

[١٦٣] موسيقى الشعر : ١٤١ .

[١٦٤] الديوان : ٨٥/٣ .

[١٦٥] الديوان : ٥٧/٣ .

[١٦٦] ينظر العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ،دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ١٥١/١.

[١٦٧] موسيقى الشعر العربي ، شكري عيادة ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص٩٨ .

[١٦٨] المرشد : ٤٢/٢ .

[١٦٩] موسيقى الشعر : ٢٤٦ .

[١٧٠] العمدة : ١٥٤/١ .

[١٧١] الديوان : ٧٩/٣ .

[١٧٢] الديوان : ٢٩/٣ .

[١٧٣] ينظر المرشد : ١٣١/١ .

[١٧٤] الديوان : ٣٧/٣ .

[١٧٥] ينظر موسيقى الشعر : ٢٦٠ ، وينظر المرشد : ٤٤/١ .

[١٧٦] الديوان : ٧٩/٣ .

[١٧٧] الديوان : ٣٧/٣ .

[١٧٨] ينظر المعجم : ص١٠١ .

[١٧٩] الديوان : ٦٧/٣ .

[١٨٠] ينظر المعجم : ص٢٩ .

[١٨١] الديوان : ١٢٣/٣ .

[١٨٢] ينظر المعجم : ص٤٨ .

[١٨٣] الديوان : ١٥٠/٣ .

[١٨٤] ينظر موسيقى الشعر : ٢٦٩ .

[١٨٥] تطور الشعر العربي في العراق ، د. علي عباس علوان ، وزارة الاعلام ، العراق ، ١٩٧٥م.ص٤٨٣.

[١٨٦] ينظر موسيقى الشعر : ٢٦٩ .

[١٨٧] الديوان : ٣٦٣/٢ .

[١٨٨] الديوان : ٤٥٣/٢ .

[١٨٩] الديوان : ٣/ ١٤٠ .

[١٩٠] الديوان : ١٢٨/٣ .

[١٩١] الديوان : ١٤٦/٣ .

[١٩٢] الديوان : ١٥٥/٣ .

[١٩٣] موسيقى الشعر : ٢٧٤ .

[١٩٤] الشعراء وإنشاد الشعر ، علي الجندي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩م ، ص١١٣ .

[١٩٥] ينظر البيان والتبيّن ، للجاحظ ، عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨٥م ، ١٠٦/١.

[١٩٦] موسيقى الشعر : ٢٧٦ .

[١٩٧] ينظر المرشد : ٤٦/١ – ٥٩ – ٦٢ .

[١٩٨] ينظر المرشد : ٦٥/١ .

[١٩٩] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، الدار القومية للنشر ، مصر ، ٦٣/١ .

[٢٠٠] نفسه : ٦٣/١ .

[٢٠١] الديوان : ٩٠/٣ .

ثبت المصادر والمراجع

١-اساليب بلاغية ، الكتور احمد مطلوب ، الكويت ، ١٩٧٩-١٩٨٠م.

٢-اساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، الدكتور قيس اسماعيل الاوسي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد ، ١٩٨٨م.

٣-اسلوب النفي والاستفهام في العربية – في منهج وصفي في التحليل اللغوي – الدكتور خليل احمد عمايرة ، جامعة اليرموك ، (د.ت).

٤-اقنعة النص ، قراءة نقدية في الادب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١م .

٥-الايضاح في علوم البلاغة ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (٧٣٩هـ) تحقيق وتعليق : لجنة من اساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الازهر ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، (د.ت) .

٦-البلاغة فنونها وافنانها ، الدكتور فضل حسن عباس ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط٢ ، ١٩٨٩م.

٧-البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨٥م .

٨-التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر ، عبد الفتاح لاشين ، دار المريخ للنشر ، المملكة العربية السعودية ، (د.ت) .

٩-التركيب اللغوي في العربية ، دراسة وصفية تطبيقية ، الدكتور هادي نهر ، مطبعة الارشاد ، بغداد ، ١٩٨٧م .

١٠-تطور الشعر العربي الحديث في العراق – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج – الدكتور علي عباس علوان ، منشورات وزارة الاعلام ، جمهورية العراق ، ١٩٧٥م.

١١-التفسير النفسي للادب ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، (د.ت) .

١٢- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، السيد احمد الهاشمي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط١٢ ، (د.ت) .
١٣- خصائص الاسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، كلية الاداب ، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ١٩٨١م.
١٤- الدراسة العروضية بين التيسير والتجديد ، حامد الراوي ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠م .
١٥- ديوان شوقي ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ٢٩٩٣م .
١٦- شرح التلخيص ، كمال الدين احمد بن محمد بن محمود بن احمد البابرتي ، دراسة وتحقيق : الدكتور محمد مصطفى رمضان صوفية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٣م.
١٧- الشعراء وانشاد الشعر ، علي الجندي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩م.
١٨- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدكتور محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ت) .
١٩- شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، الدكتور طه وادي ، دار المعارف ، ١٩٨٥م.
٢٠- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، الدكتور جودت فخر الدين ، دار الاداب ، ط١ ، ١٩٧٩م.
٢١- الشوقيات المجهولة ، اثار شوقي التي لم يسبق نشرها ، محمد صبري ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩م.
٢٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢م.
٢٣- عيار الشعر ، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي ، تحقيق : الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ، ١٩٥٦م.
٢٤- لسان العرب ، جمال الدين محمد بن منظور (٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت).

٢٥- الكتاب ، لابي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٤م .
٢٦- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠م.
٢٧- معجم مصطلحات العروض والقوافي ، الدكتور رشيد العبيدي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية التربية جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م.
٢٨- مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي ، جابر احمد عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢م.
٢٩- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ابو الحسن حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م.
٣٠- موسيقى الشعر ، الدكتور ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٤ ، ١٩٧٢م.
٣١- موسيقى الشعر العربي ، شكري عياد ، دار المعرفة بالقاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨م.
٣٢- نحو المعاني ، احمد عبد الستار الجواري ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧م.
٣٣- النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥م.
٣٤- وحي الادباء كتاباً وشعراء ، اسماعيل موسى اليوسف ، بيروت ، ١٩٥٨م.